BIBLIOTECA DI CULTURA
MODERNA

E. ROMAGNOLI

MUSICA E POESIA

NELL'ANTICA GRECIA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI - EDITORI - LIBRAI
1911

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Purchased from funds

granted by the Trustees of

The Juilliard Musical Foundation

of New York

In Memory of

Augustus D. Juilliard

Digitized by Google

MUSICA E POESIA NELL'ANTICA GRECIA

Digitized by Google

Digitized by Google

ETTORE ROMAGNOLI

MUSICA E POESIA

NELL'ANTICA GRECIA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1911

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
520688 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1931 L

PROPRIETÀ LETTERARIA

GENNAIO MCMXI - 26604

Digitized by Google

LA MUSICA GRECA

BOLLETTINO BIB MUS. JUL 7 1930 JUL.

Digitized by Google

Dalla Nuova Antologia, 16 aprile 1905.

Digitized by Google

La musica greca! Accingendomi a svolgere questo tema, io so bene di affrontare uno scetticismo quasi universale. Un'eco dei dissensi e delle discussioni agitate fra dotti è pervenuta sino all'orecchio delle persone culte che non fanno professione di filologia classica. Poi si è creduto di osservare e si è andato affermando che dei medesimi scritti musicali si offrissero le più disparate interpretazioni. Infine, anche dopo le recenti scoperte di Tralle e di Delfo, il patrimonio di composizioni musicali elleniche giunte sino a noi è molto esiguo. Tale complesso di circostanze ha contribuito a far comprendere le ricerche intorno alla musica greca fra quei problemi remoti e sterili, circonfusi di mistero ed anche un po' di ridicolo, intorno a cui si affaticano le convenzionali macchiette di scienziati goffi, così care alla farsa e al romanzo comico.

Nulla più falso di tale prevenzione. Son giunti sino a noi in gran numero gli scritti teorici degli antichi musicografi greci: ed essi, talora con sottigliezza e nebulosità filosofica, più spesso con lucidità e penetrazione da fare invidia a molti trattatisti moderni, ci descrivono il meccanismo ritmico e melodico della musica greca e le sue convenzionali espressioni grafiche. E chi abbia l'abnegazione di sprofondarsi fra quelle centinaia e centinaia di pagine d'un greco irto

Digitized by Google

di ardue terminologie e grave di tautologismi, vede a grado a grado chiarirsi ogni oscurità, comporsi ogni dissidio, dileguare sin l'ultimo dubbio sulla possibilità di decifrare sicuramente gli scritti musicali dei Greci.

Peraltro il ricuperamento, anche sicuro, di poche melodie, sia pur leggiadre, potrebbe sembrare premio assai scarso a non leggiera fatica. Ma in realtà, lo studio della musica greca non deve limitarsi a quelle poche questioni, non di rado oziose o mal poste, in cui l'hanno un po' confinato il dilettantismo, ed anche una inopportuna smania di erudizione raffrontatrice. Esso, purchè condotto sui fonti, delinea parecchi problemi d'alto interesse, e non è privo di suggestione ed anche di qualche insegnamento per l'arte moderna. Tenterò di provare ambedue questi asserti, e prima il primo, riferentesi alla notazione, senza la cui dimostrazione mi parrebbe che ogni mia ulteriore parola dovesse essere intaccata dalla oscitanza dei lettori. E qualora io non riesca nell'intento, si dia la colpa all'insufficienza della mia perspicacia, ed anche un po' al carattere astruso della materia; non però allo stato della tradizione, che, purchè direttamente e pazientemente interpretata, non può, lo ripeto, lasciar luogo a serî dubbî (1).

---

(1) Il seguente studio è interamente derivato dai documenti musicali (cfr. pag. 22), e dagli scritti dei musicografi greci, i quali si trovano riuniti nella edizione dello Jan (1895), meno Aristide Quintiliano e Aristosseno, per i quali si possono confrontare rispettivamente le edizioni dello Jan (1882) e del Macran (1902). Le conclusioni del Westphal (*Aristoxenus*, xxxv sg.) sugli ἁρμονικὰ στοιχεῖα di Aristosseno, sono, secondo me, tutt'altro che definitive; e si deve ancora stabilire, credo per diminuirlo, il valore dell'opera aristossenica di fronte a quella dei musicografi più tardi.

Digitized by Google

I

Molto prima che gli antichissimi abitatori del mondo ellenico, divenuti già leggendarî nell'epopea d'Omero, costruissero gli strumenti semplici e armoniosi che Efesto scolpì sullo scudo d'Achille, le rupi della Tracia, le valli d'Arcadia, le selve di Beozia, suonarono di canti pastorali dalle modulazioni semplici e libere.

Poi un pastore geniale, che gli epigoni confusero con Ermete, tese delle minugie sul guscio cavo d'una testuggine, e costruì la lira, destinata fin dalle origini, come vediamo in Omero, ad accompagnare il canto.

Questi primi accompagnamenti furono imitazioni unisone del canto. Ciò si potrebbe affermare per mera induzione; ma riesce anche assicurato da notizie antiche. Sicchè il problema che si presentò ai primi suonatori di lira fu di scegliere un certo numero di corde ed armonizzarle in modo che valessero ad accompagnare, cioè a riprodurre, almeno nelle linee essenziali, qualsiasi melodia.

Pertanto quelle antiche cantilene disciplinarono il primo accordo della lira, che doveva poi divenire moderatrice suprema di tutto il linguaggio melodico dei Greci.

Ma per trovare codesto accordo di carattere generale, s'imponeva un'analisi critica dell'intima essenza della melodia; e i Greci vi si accinsero guidati da una intuizione non differente dalla nostra. Il processo per cui vi pervennero emerge chiarissimo dagli scritti dei musicografi; ed io li seguirò in tutto, senza permettermi alcuna ipotesi arbitraria. Solo differirò nel metodo d'esposizione. I musicografi riferiscono i fenomeni avvenuti, io tenterò di spiegare volta per volta come avvennero. Al metodo espositivo sostituirò un metodo genetico.

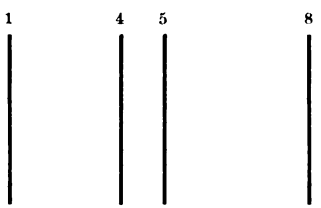
Digitized by Google

Ridiventiamo anche noi semplici, ignari, privi di istituzioni musicali come quegli antichi pastori, e tentiamo di rintracciare la via per cui essi giunsero ad accordare i loro primi strumenti.

Ogni melodia è costituita dall'elevarsi e dall'abbassarsi del suono lungo un alternarsi di percussioni più o meno intense. Or la voce, muovendo da un punto qualunque dello spazio sonoro, può acuirsi ed ingrevirsi di quantità indefinite; ma più facilmente compie certi salti, si proporziona su certi intervalli.

Così, elevandosi, compie con somma facilità e quasi inavvertitamente, il salto di quarta (Aristoss. 28, 6 Meib.) (1), col quale s'inizia infatti un gran numero di canti popolari, quello di quinta e quello di ottava. Le quattro note da cui essi vengono limitati, si rivelarono presto anche ai Greci come i punti fissi intorno a cui gravitavano, per ricadervi più frequentemente, le modulazioni intermedie di qualunque cantilena.

Osservato questo fenomeno, che i Greci, seguendo il loro istinto immaginoso, paragonarono appunto alla gravitazione degli astri, tesero sulla lira quattro corde intonate in maniera da riprodurre quegli intervalli:



Questo, come risulta specialmente dalle notizie di Nicomaco (*Enchiridion*, 5) intorno alle innovazioni

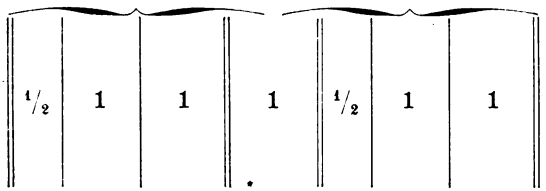
(1) Concepito, per usare una terminologia moderna, come salto della dominante alla tonica superiore.

Digitized by Google

di Pitagora, fu il primo tetracordo, che per parecchio tempo bastò alle modeste aspirazioni dei più antichi poeti musicisti. Le sue quattro note erano come le vocali del discorso melodico, e le lor varie combinazioni bastavano ad accompagnare ed anche a riprodurre qualsiasi melodia, almeno nelle linee generali; così come un drappo gittato su un corpo, modellandosi sui punti salienti, ne lascia intravvedere la forma d'insieme, pur contendendo allo sguardo i minuti particolari.

Ben presto però tale riproduzione approssimativa non bastò più: e si cercò quali altri intervalli avessero tale carattere di generalità da riprodurre colle loro combinazioni le modulazioni interne di qualsiasi melodia.

E qui diciamo sùbito che la intuizione diretta ci abbandona. E i Greci procederono anch'essi con una certa titubanza, che si rispecchia nella molteplicità della tradizione. Ma se non vediamo chiaro il cammino, chiarissimo è il punto d'arrivo. I suonatori di lira o di cetra del periodo classico, lasciando immutate le quattro corde antiche, ne aggiungevano altre quattro, aggruppandole tutte in due tetracordi perfettamente simmetrici:



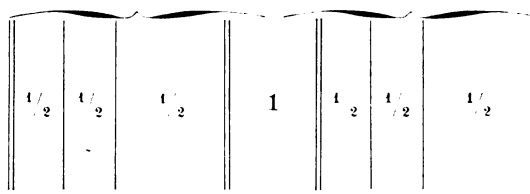
Queste otto corde così temperate, sposano per secoli e secoli il loro gracile tinnito alle voci dei cantori. E come le determinazioni sintattiche regolano la libertà e la confusione dei linguaggi primitivi,

Digitized by Google

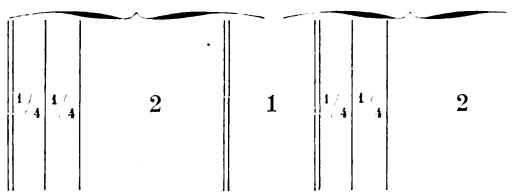
così questo tipo melodico, abituando l'orecchio a percepire, l'intimo senso musicale a concepire secondo intervalli costanti, fissò a poco a poco il carattere prima più vago e indeterminato delle melodie, e le rese tali, che potessero venire integralmente riprodotte dallo strumento. Tali sono, ripetiamolo, le due fasi antinomiche di formazione del linguaggio melodico. Prima la cantilena disciplina la lira; poi questa la cantilena.

Non ugualmente bene si potevano eseguire su la lira o la cetra così accordate le melodie asiatiche, ricche di passaggi cromatici. E, per riprodurle, i citaredi escogitarono, pur lasciando intatte le note estreme dei due tetracordi, altri temperamenti delle note intermedie, i quali accogliessero appunto maggior numero di intervalli cromatici. La gran varietà di accordature usate da principio riflette la irrequietezza tonale dei canti da riprodurre e la difficoltà di dar ordine a tal materia.

Ben presto però si giunse anche qui a determinazioni precise; e sull'antecedente genere di accordatura, il diatonico, ne prevalsero altri due: il cromatico:



e l'enarmonico:

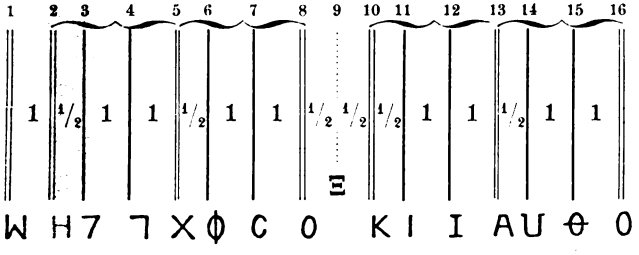


Digitized by Google

Questi due tipi dànno dunque norma alle melodie d'arte enarmoniche e cromatiche, che vengono tutte concepite e scritte in modo da poter essere perfettamente riprodotte da lire così accordate. Ma il genere enarmonico fu sempre piuttosto teorico che pratico. Cominciò tardi, e ai tempi di Aristosseno era già caduto in disuso. Del resto, anche il cromatico fu poco usato in tutto il periodo propriamente classico della musica greca. L'accordatura diatonica plasma invece per secoli, e forma essa il gusto e il sentimento della musica propriamente ellenica.

Le più antiche melodie circolavano nell'àmbito ristretto di una settima, poi d'un'ottava. Ma benchè in questi limiti volessero mantenerle i puristi, ben presto esse si lanciarono al di qua e al di là.

Per questo, e pel bisogno di accompagnare con un solo strumento voci di varia estensione, si aggiunsero a mano a mano altre corde alla cetra. La tradizione serbava anzi gelosamente i nomi, in gran parte fantastici, di chi aveva aggiunta la nona, la decima e la undecima corda. C'è qui un nuovo periodo nebuloso, dal quale, illuminata dalla luce concorde di tutte le testimonianze antiche, esce la cetra di diciotto corde:



Ciascuna di queste corde, sedici in realtà, perchè due erano unisone, aveva un nome speciale, al quale

Digitized by Google

per brevità e chiarezza ho sostituiti altrettanti numeri. Esse bastavano a riprodurre qualsiasi melodia di carattere diatonico o nazionale, in qualunque modo fosse composta. Però che i modi, tre in sostanza, se non due solamente, non furono in origine che stili delle varie regioni, specialmente caratterizzati da peculiari cadenze. E questa cetra poteva riprodurli tutti, appunto come il medesimo pianoforte serve a riprodurre tanto una melodia di Bellini, quanto una di Schumann.

Per scrivere il *melos*, cioè le note di una qualsiasi melodia, i Greci si riferivano appunto alle corde di questo strumento. Essi distinguevano ciascuna delle sue corde con una cifra convenzionale. E, fissata l'ossatura ritmica della melodia, mediante un sistema molto semplice, che conosciamo perfettamente, e di cui parlerò fra poco, sui singoli segni dello schema ritmico scrivevano le cifre delle rispettive corde, la cui successione fissava la melodia voluta. Il citaredo, a sua volta, leggendo lo scritto, toccava di nuovo le corde segnate, e riproduceva la melodia.

Se invece il canto era cromatico, per riprodurlo bisognava abbassare di un semitono la quarta, la settima, la dodicesima e la quindicesima corda. Se enarmonico, abbassare rispettivamente di $^3/_4$ e $^4/_4$ di tono la terza e la quarta, la sesta e la settima, la undicesima e la dodicesima, la quattordicesima e la quindicesima. E nella segnatura, lasciando immutate le altre lettere, si cambiavano quelle che corrispondevano a tali corde alterate.

Ma la medesima melodia si poteva eseguire un semitono, un tono, due toni, e via dicendo, più alto o più basso. Questa altezza assoluta bisognava pur poterla esprimere. I Greci escogitarono il seguente sistema, fondato anch'esso sul meccanismo della cetra.

Digitized by Google

Se, eseguita una data melodia, si voleva riprodurla un semitono sopra, bisognava alzare tutte le corde della cetra d'un semitono, e farle vibrare con la medesima successione onde erano state toccate quelle della cetra accordata un semitono sotto. Allora tutte queste corde, alzate ciascuna d'un semitono, divenivano, per così dire, altre corde. I Greci adoperavano per distinguerle una nuova serie di segni convenzionali.

In teoria, la medesima melodia si può riprodurre a qualsiasi altezza. Nella pratica, i Greci fissarono quindici altezze o toni, distanti l'uno dall'altro d'un semitono.

Si ebbero così quindici serie di segni, i quali indicavano dunque quindici teoriche cetere o lire accordate a quindici altezze differenti (1).

Il grammatico Alypio (tempo incerto) ci ha lasciate scritte con gran diligenza le quindici serie di segni che corrispondono a quelle quindici lire teoriche. In molti altri musicografi antichi si trovano frammenti di queste tabelle, e la loro concordia con Alypio è perfetta. È impossibile qualsiasi equivoco, perchè tanto Alypio quanto gli altri musicografi ci dànno, oltre ai segni, la descrizione di essi.

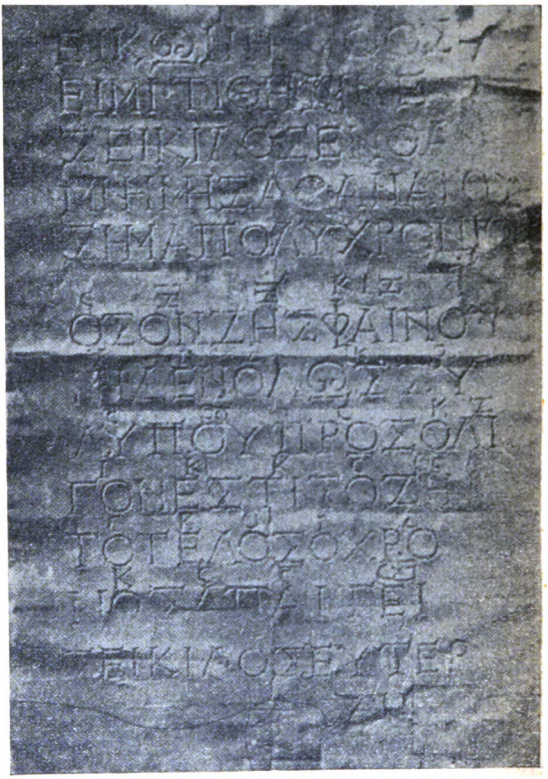
La complicazione di questo sistema è più apparente che reale. Un'analisi attenta delle tabelle di Alypio (trentotto ce ne sono rimaste, e in origine erano quarantacinque, perchè per ciascun tono v'erano tre tabelle, delle tre accordature) ci mostra come nella pratica esso fosse di molto semplificato, mediante un

---

(1) Anzi vi era una doppia serie di segni, una per le note istrumentali, una per quelle vocali. Parlo solamente della seconda, intendendo che quanto dico di essa si riferisce senz'altro anche alla prima.

Digitized by Google

meccanismo, in cui si rivela tutta l'ingegnosità dello spirito ellenico, e per il quale l'altezza reale di ciascun suono veniva ad esser significata da una lettera fissa.



Epitafio di Sicilo.

Non posso dar qui neppure un'idea di questo sistema. Ma anche se non ne avessimo trovata la chiave, non per questo le tabelle di Alypio servirebbero men bene alla sicura interpretazione di qual-

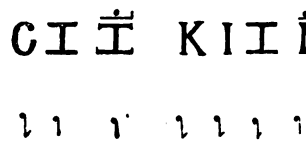
Digitized by Google

sivoglia documento musicale. Prendiamo, per esempio, l'epitafio di Sicilo. Esso è scolpito su una stele marmorea rinvenuta nel 1883 a Tralle, nell'Asia Minore. Su le sillabe delle varie parole appaiono le note musicali.

Fattone lo spoglio, ricorriamo alle tabelle di Alypio, e troviamo che esse si riferiscono alla lira accordata in modo che la nota più bassa equivalesse su per giù al nostro *sol* in seconda riga (Jan, pag. 378). I segni, che, secondo ci dice Alypio, distinguevano le corde di una lira accordata a questa altezza, erano quelli che abbiamo scritto sotto lo schema grafico rappresentante le sedici corde della lira.

Per trascrivere adunque l'epitafio, stabiliremo prima la sua ossatura ritmica, che si ricava, parte dal testo medesimo, come sùbito spiegherò, parte da alcuni segni diacritici, aggiunti qui eccezionalmente su qualche nota.

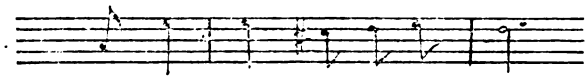
Per esempio, lo schema della prima frase è il seguente, che scrivo sovrapponendo a ciascun punto ritmico la rispettiva nota (linea 6 della lapide):



Il segno che appare sulla prima lettera è quello della settima corda, C; corrisponde dunque al nostro *la*: del resto l'altezza assoluta c'importa poco. Il secondo segno è un I: dodicesima corda, tre toni e mezzo sopra la settima: *mi*. Il terzo è uguale al secondo. Il quarto è un K: decima corda, due toni sulla settima: *do-diesis*. Il quinto è un I: undicesima corda,

Digitized by Google

mezzo tono sulla decima: *re*. Il sesto e il settimo sono rispettivamente uguali al terzo e al quinto. La prima frase è così ritrovata:



e con altrettanta facilità si può completare l'epitafio (1).

L'interpretazione di questo brano è eccezionalmente agevole. Anche più facile quella dei tre inni del tempo di Adriano (V, pag. 23). Gl'inni delfici e il frammento di Euripide presentano invece qualche difficoltà, e talune delle note che li compongono si prestano a varie interpretazioni. Ma si tratta di minuzie, e l'insieme non può essere e non fu decifrato che in una sola maniera. E soltanto la leggerezza dei dilettanti potè fantasticare di interpretazioni arbitrarie e disparate.

II

Se tentiamo di figgere lo sguardo oltre il velo della tradizione leggendaria, vediamo la musica scendere dalla Tracia alle isole dell'arcipelago e di qui alla penisola ellenica, come a primavera un nembo carico di germi e di fiori.

Il capo d'Orfeo, reciso dalle donne di Tracia, inchiodato sulla cetera e gettato in mare, naviga per l'Egeo sino a Lesbo, che ne diviene sonora di carmi più che ogni altra terra di Grecia. Qui canta poi nelle notti di luna la giovinetta Saffo, e una delle

(1) Vedine la trascrizione intera a pag. 30.

Digitized by Google

sue canzoni, valicato il flutto, giunge all'orecchio del vegliardo Solone, che, uditala, esclama di morire contento. Diòniso, l'alato spirito dell'ebbrezza musicale, trascorre come un uragano tutte le regioni civili e barbare, a sconvolgere i cuori ed esaltarli.

Ma di questi canti che volavano come uccelli migranti, da selva a selva, da monte a monte, da isola ad isola, che resero tutta l'Ellade armoniosa come una selva a primavera, quanto ci è dato ancora ascoltare?

Non molto, ma pur qualche cosa. E qui è necessario che io accenni, fugacemente, alle origini del verso greco.

Le tradizioni confermano per mille vie la strettissima antica parentela fra poesia e musica. Ma io penso che, sviati dal moderno accoppiamento delle due arti, che è per lo più contaminazione reciproca, noi ci presentiamo un'immagine o poco precisa o addirittura falsa di quel primordiale connubio. Pure, le antiche composizioni liriche dei Greci, debitamente analizzate, ci permettono di risolvere questo problema di origine.

L'uomo primitivo ha due mezzi per esprimere il suo mondo intimo: la parola e il canto. Le parole, pur se abbiano una primissima origine estetica, divengono presto, nella vita sociale, e si mantengono per lungo tempo, uno strumento di necessità. Servono a significare i primi bisogni, i primi desiderî, i comandi: e si agglomerano a formare il discorso secondo leggi anche, sì, melodiche, d'una libera e indecisa melodia, ma innanzitutto secondo regole di chiarezza e di simmetria logica.

Ma un'altra facoltà illumina gli oscuri penetrali del nostro essere nei momenti d'entusiasmo, e sembra voler talora, nel suo irraggiamento, soverchiare i limiti delle nostre membra neghittose. È la facoltà

Digitized by Google

passionale, comune, in diverso grado, a tutte le creature. E si esprime, sì nell'uomo, sì nei bruti, mediante un'emissione di voci prive di significato preciso, ma estendentisi nel tempo con linea armoniosa.

La legge precipua, secondo la quale si esplica questa espressione del sentimento, che noi diciamo canto, si scuopre facilmente ascoltando le mille voci d'una campagna. Le rane dalla gora, gl'insetti fra le corolle, le cicale fra le ombrelle dei pini, la lodola perduta nel cielo, coi gracidii, i ronzii, il frinire, i trilli, dividono il tempo in parti misurate simmetriche. E contro l'eterno monotono fluire dell'ora, questa limitazione ritmica è il primo segno della vita e dell'ebbrezza di vivere.

Pertanto, prima del poeta che dicesse, ci fu, tra gli Elleni, come tra ogni popolo selvaggio, come nelle umili sfere sociali, dove i fenomeni d'origine sono in perpetuo divenire, il poeta che cantò. E cantando, ordinava delle voci prive di significato preciso, ma ricche di melodia, in tante frasi misurate e simmetriche, lineantisi nel tempo secondo le medesime leggi armoniche onde si componevano nello spazio le prime architetture semplici e precise.

Ma intanto la lingua andava affinando i proprî suoni, moltiplicando i mezzi d'espressione; e diveniva a sua volta una efficace interprete del sentimento. Allora il cantor poeta, alle sillabe prive di significato onde simboleggiava i sentimenti, sostituì via via le sillabe del discorso logico che li concretavano e determinavano.

Così il discorso, in quei tempi infinitamente plastico e duttile, si modella sulle prime frasi musicali, e ne riesce foggiato in tante parti uguali e simmetriche. E se poi un brano di quel discorso, plasmato in tal guisa dalla melodia, veniva ripetuto

Digitized by Google

scompagnato da questa, rimaneva ancora diviso in tante frasi eguali — in tanti pezzi (στίχοι), dicevano i Greci —, i quali, anche semplicemente recitati, serbavano un'eco della originaria armonia piena e precisa.

Questi furono i primi versi. E sul loro modello se ne foggiarono poi altri ed altri, i quali, senza più alcuna dipendenza dalla musica, moltiplicavano per altra via i loro effetti, accendevano d'una differente colorazione la favilla melodica lasciata in essi dalla melodia generatrice.

Il discorso, dissi, era in quei tempi infinitamente plastico e duttile. Le singole parole, composte dell'agglomeramento ancor fresco di radici monosillabe, non erano, come ancora non sono in Omero, rigidamente dominate da un accento ritmico, tonico. Tuttavia nel loro libero fluire avevano maggior risalto certe sillabe: le tematiche, quelle contenenti un dittongo o una vocale di suono cupo, tendente per propria natura a collocarsi nelle basi del ritmo, quelle infine in cui una vocale era seguìta dall'inciampo di due o più consonanti. Nell'accoppiamento del discorso con le primitive canzoni senza parole, queste sillabe più intense andarono per ovvia simpatia a collocarsi sotto le note più lunghe o più percosse dal ritmo; le altre, che presentavano minore resistenza nel fluire del discorso, sotto le più brevi e meno salienti.

Ma nelle più antiche cantilene greche non v'erano che note di un tempo o di due. Onde avvenne che si tribuì convenzionalmente una durata musicalmente precisa a quelle due famiglie di sillabe, che precisa per propria natura non ne avevano: e si distinsero sillabe di un tempo, *brevi*, e sillabe di due, *lunghe*.

Digitized by Google

E in origine vi fu certo oscillazione e libertà. Ma già in Omero appaiono nitidamente definite le due grandi serie. Sicchè, i più antichi poeti musicisti, quando avevano composto un verso, avevano insieme lineato il preciso disegno ritmico su cui doveva stendersi l'obbligatoria melodia. E noi, facendo lo spoglio delle lunghe e delle brevi delle loro composizioni, ricuperiamo senza timor di equivoco il preciso schema della musica che li coloriva. Ben presto la musica greca conobbe note di tre tempi e quattro. Ma i poeti lirici del periodo classico, sino ai cori delle tragedie ne fecero poco uso. E dunque, interpretando qualche irrazionalità al lume di certi principî generali di simmetria ritmica, ai quali non potè certo sottrarsi la musica greca, possiamo ricuperare l'ossatura ritmica delle composizioni corali di Pindaro, di Bacchilide, d'Eschilo.

Ecco quanto ci è dato godere di quella primitiva fiorita musicale. Non la melodia, ma il ritmo; non il colore, ma il disegno. E non è poco; perchè i Greci davano grande importanza al ritmo, che chiamavano elemento maschile della melodia, serbando al *melos* il nome di femmina, e curavano i rapporti intercedenti fra il ritmo ed i sentimenti da esprimere sino a definire ed esporre norme tecniche.

Ma nelle analisi ritmiche delle antiche poesie greche si delinea un altro fenomeno, lo sviluppo o, se si vuole, la evoluzione del ritmo; fenomeno interessante come l'aprirsi del bocciuolo semplice e raccolto nella corolla dai cento petali, tenue e meravigliosa.

Perchè la musica moderna svolge le sue frasi fondendo in esse con facile temperamento le più numerose e varie combinazioni di elementi ritmici; e nè il compositore nè gli uditori percepiscono oramai più tali elementi nella loro individualità, come nè

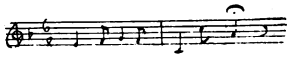
Digitized by Google

l'oratore nè gli ascoltatori si rendono più conto della sillabazione. Ma tutti cotesti elementi ritmici, codeste sillabe e parole della frase e del periodo musicale, gli Elleni le trovarono ad una ad una, per virtù mista d'intuito e di riflessione. E gli schemi ritmici della poesia greca, posti in ordine cronologico, ci mostrano il loro pullulìo, il loro agglomerarsi, le combinazioni, prima semplici, poi complesse, dominate sempre da norme precise geometriche, che ricordano mirabilmente le leggi di sviluppo delle strutture minerali e degli organi vegetali, per esempio la cristallizzazione.

Qui non posso dare più che un fuggevolissimo cenno delle principali forme di questo sviluppo evolutivo.

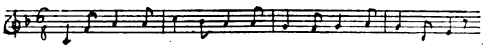
Uno dei primi complessi ritmici ci rimane tuttora in una ronda di bimbi. Quando una nube nascondeva il sole, i bimbi greci cantavano: « Vieni fuori, sole bello » (*Carmina popularia*, 24, Hiller). Lo spoglio ritmico di queste parole ci dà una frasetta di quattro momenti trocaici, il tipo tuttora più frequente nelle cantilene fanciullesche e popolari.

Colorisco questo schema, come quello dei successivi esempî, con pochi accenti desunti qua e là dalle varie melodie greche rimasteci.



Ἔξ-εχ'ὦ φίλ' Ἥ- λι- ε

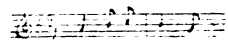
Il più elementare senso ritmico insegnò a comporre un maggior complesso raddoppiando le frasette di tale figurazione. Ecco una canzoncina di Archiloco (Frm. 73, Hiller):



Αὐ-τὸς ἐξ-άρ -χων πρὸς αὐ-λὸν Λέσ-βι-ον παι-ήι-ον—α

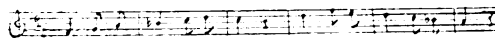
Digitized by Google

Accanto a questa famiglia di ritmi $^{6}/_{8}$, agili, ondeggianti, *roteanti*, come li dicevano i Greci, ne appare ben presto un'altra, solida e quadrata, che divide lo spazio sonoro in parti uguali: la famiglia dei dattili. Si presenta anch'essa in canti popolari, per esempio nel flebile ritornello che cantavano le donne nelle feste di Adone:



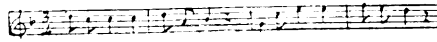
Ὦ τὸν Ἄ — δω-νιν

Come prima abbiamo visto una frase che si sviluppa ripetendo sè stessa, così questa si amplia accrescendosi di una propria metà. E il maggior complesso che ne risulta, si raddoppia poi, e forma un periodo musicale o verso, che rimane tipico in tutto lo svolgimento della letteratura greca: il pentametro (Mimnermo, 11):



Ὦ-κε-α — νὸν προ-λι-ποῦσ' οὐ-ρα-νὸν εἰσ-αν-α — βῆ

Da Creta giungono dei canti in $^{5}/_{8}$, il ritmo che i Coribanti avevano trovato quando col fragor degli scudi tutelavano la puerizia di Zeus. Ne vedremo un esempio nel frammento corale di Euripide (pag. 22). La molle Jonia mandava melodie composte di battute in cui un momento forte ne reggeva due deboli ($^{3}/_{4}$). Questo ritmo balzante rimase poi sempre caratteristico della musica dionisiaca (Timocreonte, 4):



Σι-κε-λὸς κομ-ψὸς ἀνὴρ πο-τὶ τὰν μα- τέρ' ἔ-φα

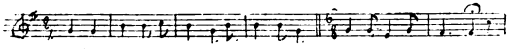
Digitized by Google

Una frase intessuta su uno qualunque di questi ritmi, mutava fisonomia allorchè la prima percussione era preceduta da una o più note senz'accento (in levare). E la differenza non consisteva solamente nella maggior vibrazione che acquistava la prima battuta; ma la parte in levare influiva simpaticamente su tutti gli altri momenti paralleli nel corso della frase, e dava a questa una differente orientazione ritmica. Per esempio, una frase trocaica preceduta da una nota fuori d'accento, assumeva tutt'altro carattere e veniva detta giambica (Archiloco, 21):

Ἔ-χου-σα θαλ-λὸν μυρσί-νης ἐ- τέρ-πε-το

Così, con un processo che dura lunghi e lunghi anni, gli Elleni costituirono il loro patrimonio ritmico, trovando a poco a poco, ad una ad una, le battute di varî tempi e le singole figurazioni di ciascuna battuta, che essi distinguevano con altrettanti nomi.

Per lungo tempo le frasi risultano composte di elementi omogenei, cioè di battute uguali sì per la durata, sì per la figurazione. E in massima, questo carattere di omogeneità rimane tipico per la musica greca sin quasi all'ultimo periodo del suo svolgimento. Tuttavia, ben presto vi sono tentativi di fusione. In Archiloco appare soltanto la sovrapposizione: ad una frase di battute $^2/_4$ ne segue una di battute $^3/_8$ (104):

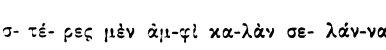


τοῖ-ος γὰρ φι-λό-τη- τος ἔ - ρως ὑ-πὸ καρδί-ην ἐ- λυσ-θεὶς

Con Anacreonte e con la scuola di Lesbo avviene infine la fusione, e alcune battute $^2/_4$ si mescolano

Digitized by Google

con quelle $^3/_8$, riducendosi il tutto ad omogeneità ritmica mediante percussioni isocrone (Saffo, 3):



Ἀσ- τέ- ρες μὲν ἀμ-φὶ κα-λὰν σε- λάν-ναν

La fusione degli elementi ritmici di varia figurazione e di varia natura corrisponde a quel che è la subordinazione sintattica nel linguaggio, la modulazione nella melodia: è il mezzo onde il discorso ritmico esce dall'uniformità e rigidezza arcaica, per flettersi docile ai molteplici atteggiamenti del pensiero e del sentimento. Ma i Greci non giunsero mai alla disinvolta fusione di ritmi propria del linguaggio melodico moderno, e cercarono piuttosto di trarre effetto sì dalla complessa combinazione, sì dall'artistica e anche artifiziosa sovrapposizione e dal contrasto di frasi eterogenee, costituite però ciascuna di elementi omogenei.

III

Ho detto che il patrimonio di scritti musicali greci pervenuti sino a noi è molto esiguo. Neanche bisogna però esagerarne la povertà. Dopo le recenti scoperte di Tralle e di Delfo, possediamo nove composizioni, assai ben conservate e quasi tutte di mole discreta; cioè:

1° Le note dei primi versi della 1ª Pitica di Pindaro, trovate dal Kircher, in un codice messinese ora perduto, e pubblicate nella sua *Musurgia universalis* (1650), I, 141. Io le credo autentiche e probabilmente di Pindaro;

2° Il frammento corale dell'*Oreste* di Euripide, trovato in un brano di papiro della raccolta dell'arciduca Ranieri;

Digitized by Google

3° I due inni delfici ad Apolline, scoperti e pubblicati dalla scuola archeologica francese nel 1893. Erano incisi sulle pareti del tempio, e risalgono ad un secolo e mezzo circa av. Cr.;

4° L'epitafio di Sicilo, scolpito su una stele marmorea, trovata a Tralle, nell'Asia Minore, vicino al Meandro (1883);

5° I tre inni a Calliope, al Sole, a Nemesi, conservati in varî codici, e conosciuti da molto tempo;

6° Una breve melodia senza parole, contenuta in alcuni fogli sparsi d'un metodo elementare per cetera (1).

Questi frammenti appartengono, come si vede, a periodi e tendenze ben diverse dell'arte dei suoni. Ciò rende senza dubbio più molteplice e varia la loro virtù esemplificatrice; ma impone insieme l'obbligo di collocarli nella giusta loro luce, se vogliamo intenderli degnamente.

Ci conviene dunque tratteggiare, sia pure a rapidissimi tocchi, le varie fasi di sviluppo dell'arte dei suoni presso i Greci.

***

La storia della musica, fin dalle origini, è storia di lotta. I Greci l'espressero, secondo il loro genio, miticamente. E al mito, che è parola e storia, che nasce e vive della coscienza e del consenso di tutto il popolo, chiederemo le varie vicende di questa lotta.

---

(1) Tutte queste melodie si trovano raccolte nell'opera già citata dello Jan, e, rivedute, nel supplemento pubblicato nel 1899, meno l'ultima (pubblicata, oltre che da altri, dal Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, 51, e qui riprodotta a pag. 31) e meno il frammento pindarico che lo Jan crede sia una falsificazione del Kircher.

Digitized by Google

E intravediamo prima una ribellione della barbarie contro l'arte meravigliosa. Le donne tracie recidono il capo d'Orfeo, e, inchiodatolo su la cetera, lo gittano a mare. Indegna è l'interpretazione che il poeta alessandrino Fanocle offriva del mito. E questo simboleggia la gelosia femminile contro una possente rivale, contro la maga arte, che distoglie i cuori virili dagli amori terreni, per attirarli nell'orbita sua fascinatrice, che non concede ritorni. Ma ben presto le donne fecero ammenda con la difesa di Diòniso.

Chi fu Diòniso, l'eroe misterioso che la leggenda lega con mille fila ai dolori e alle gioie terrene? Gli fu padre Zeus, e però la sua mente era divina; ma lo diè a luce una donna, Semele, e quindi ebbe membra mortali. Oh! Non fu egli un impassibile Olimpio; ma un artista mortale, che sapeva l'ebbrezza e il dolore, che rapiva violento i cuori verso plaghe sconosciute, li faceva trepidare sul ciglio di voragini inesplorate. E gli uomini, pigri tuttora e vili, sebbene Prometeo aveva incesa già nel loro animo una scintilla divina, fuggivano sbigottiti da quella divoratrice fiamma d'entusiasmo, e volevano morto l'artista misterioso e inquietante.

Ma le donne, che intuiscono la grandezza del poeta anche quando non ne intendono la parola, abbandonate le case, gli sposi, i figli, si lanciavano ebbre fra i tirsi, i cembali, le fiaccole, le pantere del corteggio dionisiaco.

E poichè la musica ha trionfato della barbarie, incominciano le lotte nel suo seno istesso, fra Apollo e Marsia. Gareggiano, il sereno Olimpio, e il Sileno, fido servo della terrestre Cibele, l'uno con la cetera dalle sette tempere, l'altro col flauto dal monotono querulo sospiro, ov'era chiusa l'anima d'una ninfa morta d'amore.

Digitized by Google

È questa l'eterna lotta fra l'arte calma, perfetta, classica, e l'arte agitata, scomposta, romantica, fra la musica di Haendel e di Haydn dalle architetture precise, profonde e limpide, e la musica torbida, ineguale, irrequieta, di Roberto Schumann, umida ancora di penombre selvose, fatta di trilli d'uccelli, d'aromi di fiori selvaggi e di lanci chimerici negli oscuri abissi dell'essere dove Fausto mirò pallido le Madri.

Apollo trionfò, diceva il mito, e lo schiavo di lui scuoiò l'ardito silvano che osava contrapporre i sospiri di un giunco alle sette corde dello strumento divino, simulanti nel loro accordo l'eterna armonia delle sfere. Ma presto il flauto ebbe una grande rivincita. Olimpio il giovane, che la tradizione ci dipinge quasi come il Beethoven della primavera musicale ellenica, raccolse lo strumento sfuggito dalle mani del suo maestro Marsia, e ne empiè il mondo di melodie meravigliose. E addirittura nemico della lira si dichiarò Laso d'Ermione, l'inventore del ditirambo, che ammaestrò Pindaro, figlio anch'esso d'auleta.

Perchè la cetra, con le sue sette fila, calma e compone l'animo nostro in meravigliose armonie. Ma questo viluppo oscuro che implica il nostro cuore, sembra solo risolversi ai melanconici accenti della sampogna agreste che culla l'agonia di Tristano.

Usciamo dalle cerule profondità del mito, ed ecco una nuova lotta del flauto contro una terribile rivale, la voce. In un leggiadro frammento di Pratina, poeta drammatico anteriore ad Eschilo, intravediamo una scena molto caratteristica.

L'orchestra è occupata da attori che danzano al suono d'un flauto. Sopraggiunge una schiera di cantori, e discaccia gl'intrusi, lanciando invettive contro

Digitized by Google

il flauto, e affermando che solamente la voce ha diritto di celebrare Diòniso.

Che è questo frastuono? Che è mai questa danza?
Qual tracotanza
ruppe su le sonore dionisïache scene?
È mio, Bacco, mio solo! Solo a me s'appartiene
strepitare, e gran voci tra le ninfe dei fonti
levar sui monti,
come cigno che spiega l'armonïoso canto!
Alla voce, la diva pïeria il regno diè;
in coda resti il flauto, chè servo egli sol è!
Sia fra l'orgie soltanto
egli duce, e degli ebbri giovani fra le lotte!
Giù, botte
al rospo gracidante! Ardi quel calamo
garrulo, rozzo,
che va fuori di tempo, che di saliva è sozzo,
quel serpentello
forato col trivello!

incominciano a danzare

Mira, per te la mano e il piede agili
leviamo a volta a volta:
questa dorica danza, o cinto d'ellera
signore, o re del ditirambo, ascolta (1).

***

Or questi miti simboleggiano predilezioni e tendenze intime, ideali, generiche. Ma l'essenziale materia dell'arte, il linguaggio ritmico e il melodico, come vennero elaborati in quella prima fiorita musicale che va dal secolo VIII al V av. Cr., da Archiloco, da Anacreonte, dalla scuola di Lesbo, sino a Pindaro, ad Eschilo, a Sofocle?

Dopo che i più antichi poeti musicisti ebbero trovati ed elaborati i primi elementi ritmici, le battute

(1) La versione è condotta secondo le emendazioni del GIRARD, nei *Mélanges Henri Weil.*

Digitized by Google

cioè, ed i periodi musicali, si presentò il problema di comporre questi periodi nello spazio sonoro, in modo che producessero impressione di euritmia.

E qui s'imponeva una gran semplicità, perchè l'orecchio umano non percepisce e non segue simmetrie troppo complicate. Pertanto Archiloco, Anacreonte, i poeti di Lesbo, composero delle strofe poetico-musicali molto brevi e perspicue, delle quartine e delle terzine che dividevano lo spazio sonoro in piccole parti uguali e simmetriche, su per giù come le metope misuravano il fregio del tempio dorico.

Ma ben presto un fenomeno d'indole esterna avvia la musica d'arte a uno sviluppo eminentemente ritmico. Nella poesia corale, con Simonide, Bacchilide, Stesicoro, Pindaro, la musica si accoppia alla danza; le composizioni corali vengono cantate da coreuti che gestiscono e danzano secondo il numero musicale. Avveniva in tal modo che le simmetrie acustiche riuscissero tradotte in forma plastica dai movimenti dei coreuti. E poichè l'occhio, a differenza dell'orecchio, si compiace di simmetrie folte e magari di rabeschi, i compositori lasciavano libero volo alla fantasia, e costruivano edifizi ritmici eleganti e complicati, con simmetrie rispondentisi a grandi distanze, la cui complessa armonia, resa allora evidente dalla rappresentazione, ora ci sfugge alquanto. In ciò la prima fiorita della musica d'arte ellenica differisce da quasi tutta la musica moderna che allinea le sue frasi in perspicue simmetrie quadernarie. E poichè vedemmo che il verso è il residuo e l'equivalente ritmico del periodo musicale, diremo, con precisione assoluta di raffronto, che, dal lato ritmico, un'ode di Pindaro o un corale di Eschilo sta a una composizione moderna, come una canzone

Digitized by Google

del Petrarca dalle stanze studiosamente intricate, ad una poesia in quartine del Carducci.

Ma quali melodie colorirono, sia codesti schemi artificiosi, sia le più brevi e semplici canzoni popolari e popolaresche che, foggiate su gli antichi modelli, continuavano intanto a dilagare per tutta la Grecia?

Nel trattato *De Musica* di Plutarco (XX, XXI), compilazione un po' caotica di notizie in sè preziose, perchè attinte ad ottime fonti, viene asserito che Tirteo, Pindaro, Frinico, Eschilo, ed altri maestri del glorioso passato, si astennero assolutamente dal genere cromatico, scrivendo solo nel diatonico o nazionale greco. Molte altre notizie antiche affermano che le melodie dei classici circolavano nel breve àmbito di un'ottava. Un'altra serie di testimonianze getta qualche luce su la loro caratteristica intima.

Torna frequente nella leggenda e negli scritti dei poeti greci il confronto fra le canzoni degli antichi ed il cinguettio degli aligeri. Omero, ancor bambino, sapeva imitare il canto di nove uccelli. Su le labbra di Stesicoro sopito si fermò a gorgheggiare un rosignolo. Alcmano, in un brano d'una sua lirica, dice (Frm. 59): « Io composi questa canzone, e vi aggiunsi le note, imitando il canto grazioso delle pernici ». Gli *Uccelli* di Aristofane sono tutti gremiti di imitazioni dei cinguettii di varî uccelli, e di allusioni ai rapporti fra questi e l'opera dei musicisti. Fra altro, il coro di alati, rivolgendo un inno alla rosignoletta, dice che Frinico, il soave scrittor di tragedie, il Bellini dei Greci, dinanzi al cui genio s'inchinavano così gli ignari come i più raffinati intenditori di musica, aveva imparato a cantare dagli uccelletti gorgheggianti nelle selve. Giova leggere la

Digitized by Google

dolcissima apostrofe, tutta interpunta da imitazioni dei trilli d'un usignolo:

Oh Musa armonïosa
tio, tio, tio, tiotinx,
dei boschi, su montane
eccelse vette, od in valle selvosa,
tio, tio, tio, tiotinx,
d'un frassino fronzuto
tra i rami, a te vicino, intòno arguto
inni devoti e sacre danze a Pane
e alla madre Cibele,
tiò, tio, tio, tiotinx.
Indi, come ape, il miele
Frinico ognor suggea d'ambrosî modi,
e armonïose n'intessea melodi.

E qui vien fatto di pensare al Walter dei *Maestri Cantori*, il quale dice di avere appresa l'arte dai rosignoli della selva, e a tutta una famiglia di melodie ben distinte nell'opera wagneriana, nelle quali riesce evidente la imitazione del canto degli uccelli: la cantilena delle figlie del Reno, la gara di Sigfrido nella foresta, il motteggio delle Ondine nel *Crepuscolo degli Dei.*

Ma evitiamo le comparazioni, per quanto lusinghiere, e piuttosto chiediamoci se nessuno dei frammenti musicali rimastici possa valere come rappresentante di questo primo spontaneo germoglio di canzoni.

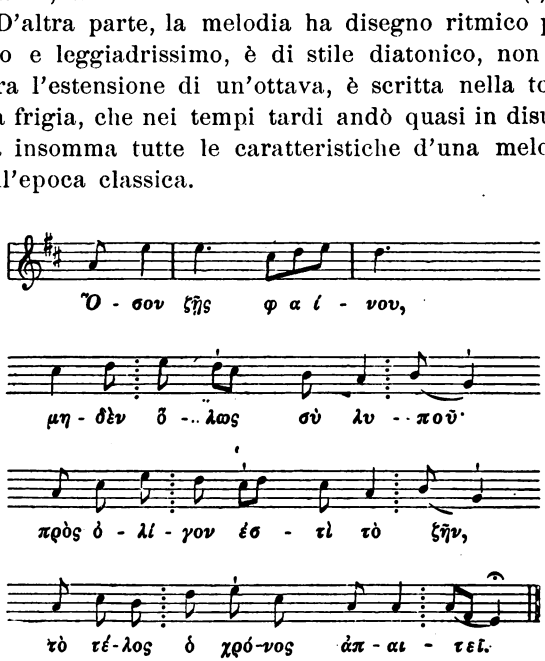
E mi pare che un'eco almeno possiamo illuderci di sentirla nell'epitafio di Sicilo. La stele sulla quale è inciso non si può veramente far risalire a una grande antichità. Per altro, la melodia non sembra originariamente composta per le povere parole a cui ora dà in effetto le ali.

Queste parole non sono una poesia, ma un'arida sequela di quattro massime morali: « Tanto appari

Digitized by Google

quanto vivi »; « Non affliggerti troppo »; « Breve è la vita »; « Il tempo vuole la distruzione d'ogni cosa ». Il loro complesso è aritmico, e lo vediamo ridotto a giusta misura per mezzo di segni diacritici, che in una poesia regolare sarebbero stati superflui. Si tratta dunque di una melodia divenuta probabilmente popolare, patetica e forse amorosa, adattata per l'occasione su una scritta funebre. Aggiungo che in un'epoca un po' più tarda, e giusto in queste regioni dell'Asia Minore, tale uso divenne abbastanza comune (1).

D'altra parte, la melodia ha disegno ritmico preciso e leggiadrissimo, è di stile diatonico, non supera l'estensione di un'ottava, è scritta nella tonalità frigia, che nei tempi tardi andò quasi in disuso. Ha insomma tutte le caratteristiche d'una melodia dell'epoca classica.

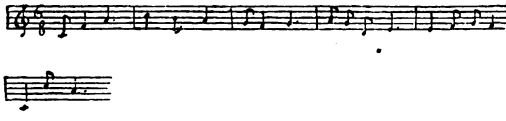


(1) Cfr. Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, 62-63.

Digitized by Google

Tale io propendo a crederla. E che fosse popolare e forse di celebre autore, sembra si possa indurre dalla sua inimitabile grazia patetica, che a gran torto non rilevarono sinora degnamente nè filologi nè musicisti.

Ha tutt'altro sentimento, ma per ragioni analoghe propenderei a vedervi almeno un riflesso dell'arte antica, il minuscolo e bizzarro frammento melodico conservato nel metodo per cetera a conclusione di parecchi esercizi di meccanismo. Giustamente il Gevaert (op. cit., 51-52) la paragonò a quelle arie d'opere e d'operette intercalate fra gli esercizi, per svago dell'allievo, in taluni metodi moderni di pianoforte. E come in questi si riproducono per secoli, con tenacia meravigliosa, celebri arie antiche, per esempio la *Nina* di Pergolese, la romanza del *Riccardo Cuor di Leone*, la *Romanesca*, così in quel manuale d'epoca tarda potè bene arrivare una melodia del buon tempo classico.



Le pure melodie in stile diatonico degli antichi maestri mandarono in visibilio gli ascoltatori per secoli e secoli. Ma ecco ad un tratto, nello scorcio del secolo v av. Cr., in quel periodo di émpito iconoclasta contro tutti gl'idoli del passato, in quell'autunno opulento e torbido del pensiero e dell'arte greca, solcato a un tratto dall'uragano della guerra peloponnesiaca, ecco levarsi in Atene, capitanata da Timoteo, un'audace scuola, che batte in breccia le

Digitized by Google

vetuste tradizioni, cercando nuove strade con ardore febbrile. Il motto che sventolò sul vessillo di Timoteo possiamo leggerlo tuttora in un frammento del poeta musicista: « Non canto io, no, le anticaglie: molto meglio vale la novità. Anche in cielo regna Zeus, dov'era prima Kronos. Vàda lunge l'antica Musa! ».

Così lanciava l'ardimentoso artefice il suo « odio l'usata poesia ». Ma il buon popolo d'Atene si levava in massa a difendere i vecchi maestri, le cui arie avevano cullato la sua fanciullezza, e non risparmiava all'innovatore scherni ed improperî. Della fiera polemica permane tuttora un'eco vivacissima nelle opere di Aristofane e nei frammenti di altri poeti comici.

Questi, conservatori a spada tratta, non si confondevano troppo a dare equo giudizio della nuova scuola; e trattavano tutti i suoi adepti da ciarlatani, da corruttori dell'arte, da gonfianuvole. Negli *Uccelli* di Aristofane, Cinesia, ditirambografo seguace di Timoteo, chiede al protagonista della commedia un paio d'ali per potersi librar sulle nuvole:

CINESIA

Di tua mano impennato, voglio io ben sollevarmi
svolazzando, ed ai nuvoli rapir novelli carmi
eterei, nevicati...

GABBACOMPAGNO

Oh che forse si può
pigliarli dalle nuvole, i carmi?

CINESIA

E come no?
L'arte nostra sta tutta quanta lì!

E nel *Chirone*, commedia di Ferecrate ora perduta, la musica si presentava in abito donnesco misera-

Digitized by Google

mente dilacerato, e, ricordati tutti quelli che avevano contribuito alla sua rovina, concludeva:

A.

Ma Timoteo fu, diletta mia,
che mi scavò la fossa, ed in turpissima
maniera mi disfece.

B.

Chi Timoteo?

A.

Quel di Mileto! Il rosso! In farmi danno
tutti i colleghi superò. Con lui
la melodia divenne un formicaio!

A che si alluderà, con la pittoresca immagine del formicaio, che torna anche nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane? A irrequietudine, certo; ma tonale o ritmica?

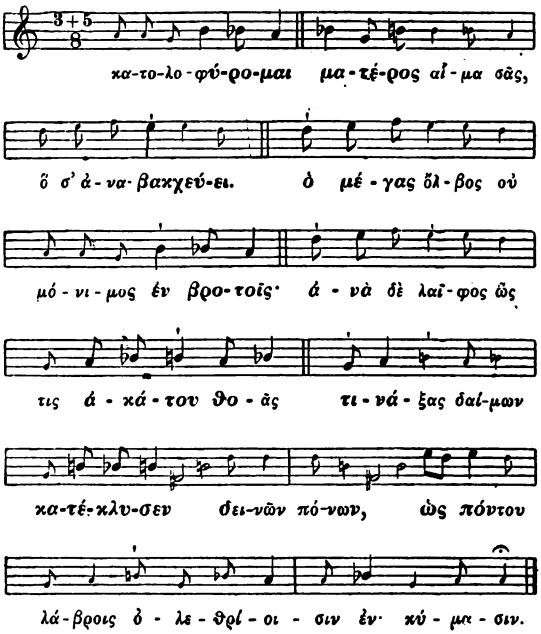
Possiamo rispondere abbastanza sicuramente.

Euripide, compreso anch'egli dai commediografi tra i musicisti dell'avvenire, fu ammiratore e seguace di Timoteo. Or dallo studio del suo teatro vediamo come egli, nella sua lunga carriera, tenda a semplificare l'artifiziosa complicazione ritmica di Eschilo e di Sofocle, per giungere ad una semplicità e quadratura quasi moderna. Non meno alieno da virtuosità ritmiche è il frammento dei *Persiani* di Timoteo, testè scoperto, privo, pur troppo, delle note musicali. Ciò basterebbe a provare che l'immagine del formicaio allude a irrequietudine tonale. Ma poi sappiamo che il poeta tragico Agatone, altro seguace di Timoteo, usava il genere cromatico nei cori delle sue tragedie. E in stile cromatico è il frammento corale dell'*Oreste* d'Euripide.

Digitized by Google

Nè le innovazioni dei ditirambografi si limitarono all'uso e forse all'abuso di cromatismo. Dionigi di Alicarnasso ci assicura che i ditirambografi passavano nel medesimo canto dal tono dorico al frigio e al lydio, e cambiavano le melodie, rendendole ora diatoniche, ora cromatiche, ora enarmoniche.

Il complesso di questi dati permette una conclusione abbastanza sicura sul carattere e le aspirazioni della scuola di Timoteo. Abusando di cromatismo, sovrapponendo e tentando di combinare tutte le scale musicali e tutti i modi, Timoteo intravvedeva e si affaticava intorno al gran problema della modulazione onnitonale, vagheggiava una melodia che riflettesse il vario atteggiarsi del sentimento, docile come una nube al tocco del vento.



Digitized by Google

Non riuscì, lo vediamo dalla tradizione tecnica posteriore, e i suoi tentativi dovevano rimanere un po' immaturi, come immature sembrano le opere di Mirone, che, mentre gli altri scultori stentavano ancora a sciogliere le loro statue dal gelo arcaico, ardiva pose d'istantaneità fulminea, quali oggidì potrebbe solo tentare uno strumento fotografico. Non riuscì, perchè gli artisti, per quanto possenti, non valgono a svincolarsi dal gran fiume dell'arte, il quale procede a passo infaticabile e lento, e non consente che altri, immerso nei suoi gorghi, pervenga d'un lancio alle ultime foci.

Ma non però il suo tentativo fu meno legittimo e geniale. Federico Nietzsche, trascinato dalla sua teoria chimerica e ricca d'intuizione, nella famosa *Origine della Tragedia*, concluse a cuor leggero che la scuola di Timoteo aveva introdotto nell'arte la musica imitativa — genere contro cui giustamente il filologo-filosofo lancia l'anatema, — ed accusò Euripide di aver perduto il genio dionisiaco della tragedia. Ma se gli si fosse chiesta una prova di tale asserto, senza dubbio il clamoroso pensatore si sarebbe trovato in grande imbarazzo.

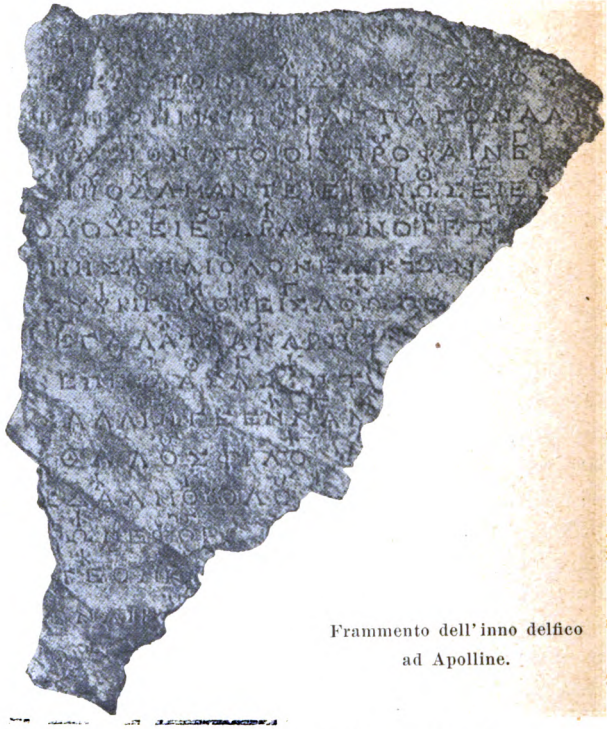
Ben altra fu la mèta a cui tendeva la nuova scuola coi suoi tentativi e gli ardimenti tecnici. Fino a Timoteo le melodie erano state un ornamento della poesia, un profumo vaporante dalle parole già armoniose. Generatrice del verso, la musica aveva quasi finito per divenirne l'ancella. Ma con Timoteo schiude le ali, impaziente di più larghi voli, e aspira a simboleggiare, unicamente coi propri mezzi, gl'intimi oscuri atteggiamenti dell'animo, il pullulìo perenne misterioso della serenità e della malinconia, dell'amara perdizione e del furore orgiastico.

E che in questo suo slancio pervenisse a un elevato clima d'arte basterebbe a provarlo il frammento

Digitized by Google

dell'*Oreste* d'Euripide, le cui note sviluppano ed esaltano con tanta indipendenza e virtù suggestiva i sentimenti e i concetti del coro:

« Ahimè, mi sforza alle lagrime lo scempio di tua madre che eccita la tua demenza! La prosperità non



Frammento dell'inno delfico ad Apolline.

dura pei mortali: ma un dio la scuote, sì come una procella le vele d'una rapida nave, e la sommerge nei flutti d'orribili sciagure, avidi come le onde del mare ».

Timoteo dunque comprese primo, o almeno come nessun altro prima di lui, la vera essenza e l'ufficio della musica. Tale fu egli, e però fu grande. Ed

Digitized by Google

Euripide, che, quando i dilettanti dell'Odeon fischiarono il giovine innovatore, lo confortò di fraterne parole, e gli predisse la gloria futura, non fu meno veggente e nobile del re artista che fece di sè scudo a Riccardo Wagner contro la sciocchezza e il livore dei vulghi.

***

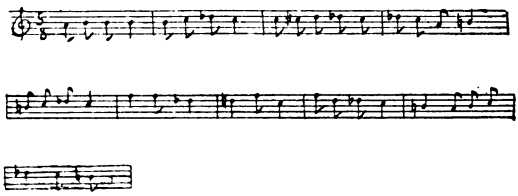
Che cosa avvenne dell'arte musicale dopo Timoteo?

Per due secoli, buio fittissimo; poi abbiamo gl'*Inni Delfici*, inestimabile tesoro che ci permette di lineare e concludere il ciclo di sviluppo della musica greca.

In essi ci troviamo di fronte ad un fenomeno ben familiare a chi si occupi della storia di qualsiasi arte; al contemperamento di tendenze contrarie che in origine sembravano inconciliabili. Come l'eleganza di Calamide e la violenza di Mirone avevano confluito in varia misura nelle sculture di Fidia, di Prassitele, di Scòpade, così lo stile diatonico e il cromatico, che si erano tanto a lungo osteggiati, si sposavano in questi inni a produrre un effetto complesso. Ed anche qui, come dianzi nello sviluppo delle forme ritmiche, troviamo non già vera fusione, ma sovrapposizione. Ambedue gl'inni sono composti infatti dall'alternarsi di un certo numero di sezioni, una diatonica, una cromatica. E questa netta divisione, se dà un'idea di rigidità arcaica, accresce però il valore storico e la virtù esemplificatrice delle due composizioni; perchè, non essendosi fusi i due linguaggi, e non avendo reagito l'uno su l'altro, serbano più integra la fisonomia degli stili che rispettivamente rappresentano. Così, per esempio, qualche passo delle sezioni cromatiche, per l'abuso d'intervalli minuti e strani, rende veramente idea

Digitized by Google

del famoso formicaio che Ferecrate ed Aristofane rimproveravano a Timoteo.



Nel complesso però i due inni son veramente mirabili: e che tali fossero giudicati anche dagli antichi, valga a provarlo il fatto che furono scolpiti sulle pareti d'un tempio, per l'eternità. Il ritmo è un $^5/_8$, il famoso peonio che i sacerdoti cretesi trovarono quando coi percossi scudi di rame tutelavano la vita del pargoletto Zeus. Le battute non sono legate in periodi artifiziosi, anzi neppure perfettamente simmetrici. La musica non impone una propria quadratura, ma segue docile l'atteggiarsi della poesia. E riesce divisa, come è pur questa, che non ha disegno preciso, in larghe frasi d'ineguale estensione, visibilmente separate da segni diacritici.

L'effetto complessivo di una composizione così remota dal sentire moderno non è però punto sgradito, nè rende idea d'informe confusione. La linea generale è data dall'alternarsi delle sezioni diatoniche e cromatiche, che hanno su per giù uguale durata; e dentro queste si muovono con agile scioltezza larghe ineguali frasi poetico-musicali. È la medesima libera euritmia onde gruppi di varia misura e complessità si componevano, con effetto sì artistico, nei frontoni del Partenone.

Digitized by Google

Dopo gl'inni ad Apolline dobbiamo uscire addirittura dal suolo ellenico e trasportarci in Italia. Quando la Grecia divenne provincia romana (146 av. Cr.), anche la musica esulò a Roma. E qui seguitarono a fiorire i generi minori, e specialmente la citarodia, il canto accompagnato con la cetera. A questo periodo grecoromano, e probabilmente al tempo di Adriano e Antonino, al II secolo, dunque, di Cr., appartengono i tre ben conosciuti inni a Calliope, a Nemesi, al Sole.

Tutte e tre queste composizioni, interamente diatoniche, rappresentano forse una reazione al cromatismo. Ma fra esse bisogna fare qualche distinzione. Nell'inno a Calliope, si può ravvisare ancora un certo gusto del ritmo: incomincia con una parte in $^6/_8$, si sviluppa in $^2/_4$, e conclude nuovamente in $^6/_8$. L'insieme è chiuso e definito, e serba ancora un qualche senso di euritmia greca. Ma invano si cercherebbe qual criterio di logica ritmica abbia seguìto il compositore dei due inni a Nemesi ed al Sole. I quali, mentre per qualche accento fanno presentire gl'inni ambrosiani (1), nella rilassatezza della composizione preludono già al canto gregoriano.

IV

Abbiamo veduto che cosa siano i primi versi: brani del discorso logico, plasmati e ridotti a misura precisa da una frase musicale. Separati dalla musica, questi brani serbano ancora un numero, un'armonia; e sul loro modello se ne plasmano altri, che, oramai indipendenti dalla musica, sviluppano nuove

(1) Cfr. Gevaert, op. cit., pag. 62 sg.

Digitized by Google

armonie peculiari. Sui versi greci si modellano poi i latini, su questi i neolatini: sicchè la musica ha data la forma a tutta la poesia greca, e, pel tramite di essa, alla poesia moderna. Ma non è questo l'unico suo dono.

Allorchè Socrate, spinto dall'oracolo del dio, cercava per tutta Atene chi fosse più saggio di lui, parlando coi poeti, si avvide che essi riuscivano meno di chicchessia ad interpretare le proprie composizioni; però che le avessero scritte in stato di esaltazione demoniaca, simile a quello degli indovini e degli oracolisti. E ricordo un fenomeno analogo. Goethe dice nella sua autobiografia di avere scritti molti dei suoi *Lieder* in istato sonnambolico.

Demoniaco sonnambolico. Bisogna, credo, sostituire un'altra parola. Non la dirò io, la udremo dalla voce di un altro grande poeta, di Federico Schiller: il quale, analizzando la genesi della propria ispirazione, dice: « La percezione è in me da principio senza obbietto chiaro e definito: questo si forma più tardi; una specie di stato d'animo musicale la precede, e genera in me l'idea poetica ».

Musicale, ecco la parola. Vedemmo come il più spontaneo mezzo d'espressione del sentimento non sia il linguaggio ma il canto. Uno stato sentimentale o passionale è uno stato musicale, ed aspira ad esprimersi mediante note. Ma allorchè il linguaggio ha affinato i proprî suoni, alle note si sposano parole, che si avviano sul tramite sonoro segnato dalla musica, seguendo un po' le norme logiche, un po' le musicali. Questa l'origine della poesia lirica, intimamente diversa dalla epica e dalla narrativa. E i Greci, dicendola *lirica*, non vollero forse intendere, come si suole ripetere, quella che è accompagnata dalla lira, ma quella che dalla lira si origina.

Digitized by Google

Nè qui riman circoscritto l'influsso della musica. Per tutta l'antichità risuonano mille e mille voci che esaltano l'arte dei suoni, e ne mettono anzi tutto in rilievo il carattere taumaturgico. La lira d'Orfeo rende uditivi gli alberi e le pietre. Al suono della cetera d'Anfione si elevano miracolosamente le mura di Tebe. Quando un rosignolo canta tra le frondi d'uno smilace, il suo gorgheggio si leva sino all'Olimpo, Apollo risponde al piccolo sovrumano cantore, e cielo e terra vibrano armoniosamente (Aristofane, *Uccelli*, 215 sg.). Le sfere sono accordate fra loro come le corde d'una lira, l'universo intero palpita secondo le leggi del ritmo.

Tutti questi miti corruschi simboleggiano un fenomeno ben conosciuto, la esaltazione che induce la musica in chi la esegue e in chi l'ascolta. L'uomo, al pari forse dell'usignuolo, quando canta oppure ode cantare, sente il proprio essere infuso in un'atmosfera più ardente e poetica; e se un caso esterno lo turba, ricade nella realtà irritato e disilluso, come chi si ridesta da un magnifico sogno. I Greci ebbero dunque della musica la rivelazione nubilosa e balenante d'uno stato sovrumano più intenso e vibratile. Indi la concezione d'una umanità eletta che sempre ardesse di quella vita, che sempre parlasse quel linguaggio alato: indi la origine della tragedia, che presenta in forma obiettiva quella umanità ideale. In questi limiti la tragedia è figlia della musica. Bene Federico Nietzsche ne ebbe la intuizione; ma la mortificò poi fin da principio inserendovi il germe della dottrina schopenhaueriana.

Dunque, la musica dà la forma ad ogni genere di poesia, suggerisce gli spunti e i voli alla lirica, ispira l'anima alla tragedia. E queste discendenti perdono via via nei secoli il ricordo della loro geni-

Digitized by Google

trice; non però tanto che nelle più nobili loro forme non baleni un riflesso del suo viso raggiante immortale. Erodoto chiamò l'Egitto, formato dalle alluvioni del fiume sacro, « dono del Nilo ». Ben potremo noi rapirgli oramai la frase immaginosa, e chiamare la poesia un dono, un magnifico dono della musica.

***

Tale fu dunque ne l'Ellade la magnifica genitura della musica. Ma questa si adagiò poi stanca, come Latona rimase a piè della palma sacra di Delo, mentre i suoi figli belli salivano al Cielo, Apollo sul cocchio fiammeo del sole, Artemide su la cerula cimba della luna. E mentre la lirica e la tragedia ascendevano a fastigi cui gli epigoni tentarono invano, essa, dopo il nobile ed immaturo tentativo di Timoteo, ben prima di giungere a maturanza, soggiacque ad un fenomeno d'involuzione.

Perchè non bisogna lasciarsi accecare dall'amor del soggetto. I musicisti greci non conobbero la scienza armonica. Seppero bensì rafforzare le note più importanti mediante la risonanza contemporanea d'altre note: seppero far piovere sui queruli sospiri dei flauti le gocce d'oro delle cetere; ma erano meri abbellimenti. Al vero concetto dell'armonia, di questa nuova dimensione dello spazio sonoro, non assursero mai. E neppure giunsero ad una vera concezione della tonalità nel senso moderno. Or senza questi due indispensabili fattori non poterono certo cimentarsi ai grandi edifici sonori; o se ardirono, fecero senza dubbio opera vana. La musica sinfonica è cosa tutta moderna. Quella dei Greci fu quasi essenzialmente melodica.

Digitized by Google

Nè basta. I Greci, come vedemmo, non riuscirono mai neppure a fondere con perfetta libertà nel discorso musicale gli elementi ritmici e melodici di varia natura, non giunsero alla modulazione onnitonale ed onniritmica. Sicchè anche la loro melodia restò sempre, e lo vediamo anche dagli esempî, un po' rigida, un po' arcaica.

Questo non significa certamente che non possa avere esercitato un fascino straordinario, e che sia esagerato l'universale coro d'ammirazione onde l'antichità salutava concorde l'arte miracolosa. Anzi l'arcaismo ha di per sè una inimitabile grazia. Quanto non ci ammalia l'auriga di Delfo nella sua rigidità quasi di colonna!

Ma alla seduzione momentanea subentra il discernimento critico. E come, conoscendo i limiti tecnici entro cui rimase circoscritta l'arte di Polignoto, ci persuadiamo facilmente che questo artista grande e genialissimo, pel solo fatto che ignorava la prospettiva, non potè mai dipingere nessun quadro paragonabile a quelli di Tiziano o di Rembrandt, così intuiamo con piena sicurezza che le opere di Olimpio, di Laso d'Ermione, di Pindaro, prive di risorse armoniche e di grandi effetti strumentali, se per un prodigio rivivessero, non saprebbero darci il pieno fascino che emana dalle opere dei grandi maestri moderni.

Timoteo, vinte le prime riluttanze, fece stupire e trascinò gli Ateniesi. Ma chi oserebbe immaginare che la sua arte, di cui rimane pur un'eco, per quanto fioca, negli inni delfici, abbia raggiunto le vette a cui si levò Beethoven? Eschilo fu sublime; ma la sua tragedia musicale, che era insomma una composizione poetica abbellita d'interludî corali, sembra ben primitiva di fronte al dramma wagneriano.

Digitized by Google

Una figura però ci presenta l'arte musicale greca che il mondo moderno non ha più conosciuta; quella del poeta lirico dal cui labbro sgorgano insieme, fuse in modo indissolubile, ed ugualmente belle e perfette, la poesia e la musica.

Perchè, nella tepida primavera del rinascimento alemanno, crebbero Goethe e Schubert, Heine e Schumann, floridi cespi che incrociano da lungi i profumi inebrianti. Ma la lirica che dall'animo dello stesso poeta effondeva insieme i petali di parole immaginose, e l'aroma di magiche note, questo fiore azzurro meraviglioso del romanticismo ellenico, non s'aprì più mai sulla terra.

Digitized by Google

LE INNOVAZIONI MUSICALI

NELLA

TRAGEDIA GRECA

ALL'EPOCA D'EURIPIDE

Digitized by Google

Dalla *Ricista di Filologia e d'Istruzione classica*
Anno XXXI, fasc. II.

Digitized by Google

Nelle pagine degli antichi musicografi, e, più, in alcune scene e frammenti della commedia attica, permane tuttora l'eco della gran polemica musicale che avvampò in Atene verso la metà del secolo quinto. I Greci, conservatori giurati in ogni arte, erano in musica addirittura codini; e in alcune città si erano promulgate leggi contro chi osasse pur menomamente attentare alla venerabile integrità dei modi tradizionali. Però, dopo varî altri tentativi più o meno arditi o felici, si presentò nell'agone dell'arte Timoteo, spregiatore d'ogni convenzione, araldo di novità, e artista, senza dubbio, geniale (1), che, fra gli scherni dei colleghi e la ostile oscitanza del pubblico, riuscì a fondare quel nuovo stile a cui, per mille trafile e con mille cangiamenti, sembra si ricolleghi l'arte moderna.

Ma fra tanti accaniti avversarî, e, certo, insipienti partigiani, Timoteo trovò un nobile e cosciente sostenitore in Euripide, che, quando il giovane maestro fu fischiato dai dilettanti dell'*Odéon*, lo confortò di fraterne parole, e gli predisse sicura la gloria e

(1) Cfr. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, 493 sg. Dal frammento dei *Persiani*, scoperto qualche anno fa, poco si ricava intorno al musicista; e il poeta appare gonfio e retorico.

Digitized by Google

il trionfo. Però che Euripide fu anch'egli amante del nuovo non meno in musica che in letteratura: e nei suoi drammi si può ancora distinguere il riflesso delle innovazioni iniziate specialmente da Frinide e da Timoteo.

In questo lavoro l'Estève cerca appunto di determinare, mediante l'analisi delle varie forme liriche della tragedia euripidea, in che modo e in quale misura codeste innovazioni modificarono la tecnica della tragedia: e giunge ai risultati seguenti.

Nelle parti liriche della *Párodos* e dello *Stásimon*, si osserva, da Eschilo ad Euripide, una progressiva diminuzione nel numero delle strofe che compongono il canto corale. Dalle cinque coppie, frequenti in Eschilo, si passa, specie negli ultimi drammi d'Euripide, ad un solo sistema. Ma, mentre quelle sono in genere brevi, questo ha quasi sempre notevole estensione: cioè, alle molteplici frasette che accompagnavano ciascuna una differente figurazione orchestica, si sostituiscono delle frasi largamente sviluppate. Egli è, dice l'Estève, che i poeti tragici, massime Euripide, non potevano non rimaner colpiti dalle ricchezze melodiche che sfoggiava il nuovo stile quadrato, largo, colorito; sicchè, abbandonando le frasi brevi e melodicamente povere, richieste dall'esigenza orchestica, scelsero il canto corale come terreno a sperimentare le novità.

Ciò viene confermato dall'esame dell'epodo. Questo, infatti, al contrario della strofe che ha carattere orchestico (στρέφω), è decisamente melodico (ἐπ-ῳδή). Indispensabile nella lirica corale, a variare la monotona uguaglianza delle strofe, non ha più molta ragion d'essere nel dramma, in cui sufficiente varietà risulta dalla diversità delle coppie di strofe. E però tende a sparire nella lirica drammatica: nei canti

Digitized by Google

corali d'Eschilo appaiono non più di nove epodi, in Sofocle solamente sei. Ma ben ventisei ne troviamo in Euripide: e questa abbondanza deriverà appunto dal fatto che l'epodo, pel suo carattere melodico, era adatto più delle altre parti ad accogliere e sviluppare le risorse della musica nuova.

Dal 413 alle *Baccanti*, troviamo nelle parti liriche della *Párodos* e dello *Stásimon* come un ritorno alle forme antiche. Parrebbe che Euripide, abbagliato dallo splendore della nuova musica, procedesse sulle prime un po' a casaccio; e poi, acquistando più precisa coscienza del valore e della opportunità delle innovazioni, orientasse la sua tecnica in modo più preciso, e, considerando che i coreuti, per quanto esercitati, non erano altrettanti virtuosi, tornasse a scriver per loro le brevi e semplici ariette di una volta, riserbando ai canti scenici le nuove e originali risorse.

Il *commos*, quella parte lirica della tragedia i cui elementi sono a volta a volta affidati alla scena e all'orchestra, è in origine un Coro con accompagnamento di trimetri, una specie di *Concerto*, in cui, contrariamente a quanto avviene nella musica moderna, il Coro fa la parte principale, gli attori l'accompagnamento. Essendo così emanazione del Coro, conserva a lungo la forma antistrofica, che, accompagnatasi, dal 423 in poi, con qualche caso di alloiostrofia, torna a trionfare negli ultimi drammi, nell'*Elettra*, nell'*Oreste*, nelle *Baccanti*.

Ben diversamente avviene per i duetti. Dalle *Troiane* (425) in poi, la forma antistrofica è abbandonata. Il poeta musicista, tutto inteso a rendere con verità i sentimenti dei personaggi, rinunzia ad esprimerli in una forma troppo legata, e adotta definitivamente quella libera. E così il duetto, dimenticata

Digitized by Google

la sua origine, non tarda a confondersi, nel suo carattere musicale, con la monodia.

La *monodia*, che in principio non aveva differito, nella forma generale, dai canti d'insieme, ardisce sottrarsi alle leggi della simmetria più presto e più completamente che non il *commos* e anche il *canto alternato*. Mentre poi in queste due forme il vecchio tipo antistrofico rimane sempre accanto a quello libero, da quando la forma libera è adattata per la monodia, l'antistrofica è quasi interamente abbandonata. Le *Troiane* contengono ancora una monodia antistrofica (308-340) accanto ad una alloiostrofica (98-152). Ma da quest'epoca (415) in giù non troviamo più nei drammi euripidei se non monodie di forma libera.

Per altro, nella maggior parte di questi canti, che per il loro carattere e il loro andamento escludono ogni simmetria, non si tratta già di libertà assoluta. La frase musicale, per quanto capricciosa, obbedisce a certe leggi, infrangibili e uguali per ogni popolo ed ogni tempo. Innanzi tutto, perchè produca la debita impressione, conviene sia più o meno esattamente ripetuta: a questa legge, a cui non si sottraggono le opere più romantiche dei maestri contemporanei, obbediscono in fondo anche le più libere monodie d'Euripide.

Lo stesso processo di semplificazione, riscontrabile, più o meno, nei *pezzi*, si osserva, almeno in parte, anche nelle frasi. La tragedia primitiva, tutta impregnata di lirismo, impiega, in genere, frasi complicate: con la semplificazione dei canti tragici, s'accompagna quella delle frasi; che non diviene però mai, come in gran parte della musica moderna, uniformità. Sembra anzi che l'arte antica, quasi per un rimpianto delle forme sparite, abbia voluto conservare in qualche particolare un ricordo della forma

Digitized by Google

primitiva: e giusto nel momento in cui la forma libera tende a sostituirsi all'antistrofica, vediamo divenir preponderante nella frase la forma triadica: tre membri, i primi due in stretta corrispondenza, il terzo nettamente distinto: p. es. *Medea*, 131, 132:

a) ἔκλυον φωνάν ⏑ ⏑ – , – –
a) ἔκλυον δὲ βοὰν ⏑ ⏑ – , ⏑ ⏑ –
b) τᾶς δυστάνου ⏖ , ⏖ , ⏖ , ⏖.

Insomma, le innovazioni possono riassumersi in queste poche parole: la musica espressiva si sostituisce alla musica orchestica. La storia della tragedia greca, dagli ultimi drammi d'Eschilo al principio del 420, si riduce a una rivalità tra la forma antistrofica e la libera; e quest'ultima trionfa con Euripide, che talvolta pecca per esagerata o poco opportuna applicazione dei nuovi principî.

*
* *

Questi risultati non producono certo impressione di gran novità. Per non ricordare che l'opera più geniale e più popolare, le medesime cose aveva detto, senza particolari, ma con più immediata intuizione, il Gevaert. Nè le osservazioni che hanno, a quanto mi pare, carattere originale, sembrano inoppugnabili. Poco stringenti quelle sull'unità ottenuta nel medesimo pezzo con la ripetizione di frasi analoghe. Il considerare l'epodo come un campo in cui Euripide abbia fatto esperimento dello stil nuovo, è certo ingegnoso; ma non conveniva dimenticare che se ai nove epodi di Eschilo se ne possono contrapporre ventisei di Euripide, il numero dei drammi euripidei rimastici è quasi triplo degli eschilei. La scarsità anche maggiore che si riscontra in Sofocle

Digitized by Google

potrebbe dipendere da gusto personale anzichè essere indice di decadimento del genere. Così, è ingegnosa, e, credo, non prima proposta, la spiegazione del ritorno, negli ultimi drammi euripidei, a forme già abbandonate. Ma non vi si dovrà piuttosto vedere un particolare naturale, e, direi, necessario, della maniera arcaizzante vagheggiata da Euripide negli ultimi drammi?

Questi dubbî, certo, non menomano troppo le osservazioni dell'Estève. La scienza procede per tentativi e per ipotesi; e quelle dell'Estève hanno talora il duplice pregio della originalità e dell'acutezza. E poi, ad ogni modo, aver approfondita la ricerca, aver posto a base di osservazioni, anche non nuove, la completa disamina del materiale, è certo merito non discutibile.

Ma un lavoro di questo genere, per quanto si volesse essere precisi ed esaurienti, difficilmente poteva superare la mole d'un articolo critico: l'Estève ha avuto il torto di comporre un volume di ben 308 pagine. Forse la titolografia è divenuta necessità anche in Francia. Comunque, per arrivare al volume vagheggiato, l'Estève ha dovuto rimpinzare il suo scritto con questioni d'indole generale, con divagazioni e raffronti quasi sempre inutili e ben raramente originali.

Le osservazioni sullo sviluppo musicale della tragedia da Eschilo ad Euripide, sull'importanza del coro e della danza nella tragedia primitiva e sulla loro decadenza in Euripide, sulla conseguente semplificazione della musica, sulle varie forme dei periodi, sono oggetto di comune erudizione. Ed è bene inutile infittire in esempî e citazioni: facile sarebbe dimostrare che quanto vi è di affermazioni generali è ripetizione di opere conosciute, specie del Gevaert.

Digitized by Google

Nè fa meraviglia: ha detto così bene, questo dotto meraviglioso, il quale ha dimostrato, come pochi altri mai, che la erudizione può divenire genio, che quasi sempre bisogna dire come ha detto lui, o dir male.

Anche dalla preoccupazione di fare il volume dipende forse la indicibile prolissità dell'opera. Certe idee (quella, p. es., che il progresso musicale va di pari passo col decader dell'orchestica) riecheggiano con tanta insistenza durante tutta l'opera, da darvi quasi l'apprensione di ritrovarvele, voltando la pagina, spiattellate davanti.

Certa trascuratezza nelle citazioni accresce la fatica derivante dalla prolissità: così, nei riferimenti, ora si precisa abbastanza, ora poco o nulla, con oscillazione fastidiosissima a chi debba esaminare il lavoro; e l'abbondanza di errori nelle citazioni greche è tale da far sospettare talvolta peggio che la semplice sbadataggine. Ma, a parte questi difetti di metodica spicciola, non direi che l'Estève abbia sempre vagliato il materiale con accurata o almeno con attenta disamina. Basterà una citazione. Come esempio di frase triadica si citano i versi 956-57 dei *Persiani*:

ποῦ δέ σοι παραστάται
οἷος ἦν Φαρανδάκης
Σούσας, Παλάγων,

e si interpreta il terzo verso come logaedico, senza badare al Weil, che ineccepibilmente dispose:

Σούσας, Παλάγων καὶ Δατάμας,

rendendolo dattilico.

Tali oscitanze ed inesattezze, anche se non di grave momento prese ad una ad una, finiscono per lasciare un'idea complessiva di confusione. Così,

Digitized by Google

quasi un senso d'insoddisfacimento producono i confronti con la musica moderna. Abbondano talora le citazioni a conferma di fenomeni troppo ovvî (p. 33, n. 2, cfr. 284-85). Si cita una melodia del Gevaert su uno schema ritmico della *Medea* in un contesto che tende a dimostrare un certo carattere della melodia (intendo il μέλος) antica. Si insiste con compiacenza su confronti che non finiscono di persuadere, tra la fuga, p. es., ed il sistema epodico. Si fanno invece una quantità di riserve, e si lancia come ardita l'ipotesi che due brani dell'*Ecuba*, esprimenti la stessa idea e gittati nella stessa forma ritmica, avessero anche uguale veste melodica. « V'ha coincidenza fortuita? O non piuttosto bisogna vedervi un'intenzione musicale? Avremmo in tal caso un tema musicale che non si ritroverebbe solamente nelle differenti parti del medesimo canto, ma potrebbe riapparire nel corso del dramma ». Ecco: ricorso di melodia e intenzione ci sarà o non ci sarà stato. Ma se ci fosse stato, non dovremmo nè meravigliarcene, nè pensare a nulla di simile al *leitmotiv*. Ben prima della teorizzazione e forse della esagerazione wagneriana, esistevano tali ricorsi di motivi: da Berlioz, da Meyerbeer, da Weber, da Méhul, da che, direi, ci fu dramma musicale: è così ovvio che analoghe situazioni richiamino analoghe espressioni melodiche! Nè mi induce a queste osservazioni pedanteria o affettazione di ipercriticismo; ma gli è che mi sembra l'Estève, forse per desiderio di strafare, perda talora quella misurata e semplice intuizione che persuade e che è indispensabile in quest'ordine di ricerche.

E con tutto ciò, nel lavoro dell'Estève c'è molto di buono. C'è l'evidente amore alla ricerca scientifica, la capacità di raccogliere sistematicamente il materiale, e, meglio, di scoprirvi e trarne gli elementi di

Digitized by Google

un problema artistico, di proporlo, di trovarne una soluzione non di rado seducente. In fondo, la colpa sua principale è di non aver determinato con precisione l'indole e gli scopi del libro, e di non avere, per conseguenza, trovata la forma. O conveniva far opera di pura scienza; e a persone versate nella materia era inutile ripetere, o bene o male, quanto esse già sapevano; o scrivere un libro di divulgazione scientifica; e allora la parte generale doveva avere ordinamento sistematico ed essere avvivata dalla forma. Poteva, anzi può riuscirne un bello ed utile lavoro. Ricostruire, sulla disamina dell'opera euripidea, la parte intima della polemica fra *avveniristi* e conservatori; e attorno avvolgervi il vago panneggio della parte aneddotica, così viva e interessante in sè e per le analogie che presenta con fenomeni d'arte recenti e contemporanei: fare, insomma, opera di scienza e insieme d'arte. E chi potrebbe riuscirvi meglio d'un Francese?

Digitized by Google

Digitized by Google

CANTI POPOLARI GRECI

Digitized by Google

Digitized by Google

Da quando Carlo Claudio Fauriel svelava primo all'Europa i tesori della Musa popolare neoellenica, molte edizioni, e alcune ineccepibili, riprodussero il testo poetico di quei canti. Delle melodie invece non si ebbero che poche e insufficienti raccolte; e basta dare un'occhiata all'appendice del Weitzmann, per vedere qual variopinto contrabbando si facesse navigare sotto bandiera ellenica.

Precisione e severità critica sono invece pregio precipuo della raccolta che ci offre oggi il signor Giorgio Pachtikos, egregio filologo ateniese che, simile agli antichi artisti della sua patria, accoppia la dottrina poetica alla musicale (1). E dalla sua opera, formata in diciotto anni di ricerca, di confronto, di epurazione continua, emerge, nitida e scevra d'ogni deturpazione, l'immagine della Musica popolare greca.

È questa immagine quale il lungo amore sembra dipingerla agli occhi del Pachtikos? — Varietà tonale che giunge spesso all'irrequietudine, polimorfia ritmica rivaleggiante con l'antica, frequenza d'accenti arditi, patetici, bizzarri, dànno sapore caratteristico e fine a quasi tutte queste melodie. Alcune sono veramente belle, più d'una addirittura singo-

(1) 260 canti popolari ellenici raccolti dalla bocca del popolo, ecc. — da Giorgio D. Pachtikos, filologo e musicista.

Digitized by Google

lare: per esempio, quella segnata col n. 235, contiene, nel duplice alternarsi di melodia e recitativo, tutti gli elementi d'un'intera scena drammatica — anzi, armonizzata senz'altro e istrumentata, trascinerebbe, credo, qualsiasi pubblico all'applauso.

Pure, nel complesso, la lettura dell'intero volume lascia un senso di monotonia quale non si deriva da una raccolta di canzoni alemanne, russe, svedesi. E a certa scarsezza di fantasia sembrano accennare le fitte ripetizioni. Un accento in sè bellissimo, la cadenza della scala cromatica, torna con tanta insistenza, che infine, sfogliando le pagine, si ha quasi l'apprensione di vederselo ricomparire dinanzi. Ma queste sono, in fondo, impressioni soggettive. L'essenziale è che la raccolta ci sia, e sia fedele. Così l'avessimo noi per l'Italia!

Dal monumento elevato con sì lunga e illuminata fatica, le speranze del Pachtikos aprono poi le ali a volo molto audace. Come il Fauriel augurava l'Omero che raccogliesse e plasmasse in organismo unico le mille e mille canzoni cleftiche risuonanti per tutta la Grecia, così il Pachtikos vagheggia il *Messia musicale*, atteso da molti Greci, il quale dalla musica nebulosa popolare faccia brillare chi sa quale Pleiade riscintillante.

In verità io credo poco alla preparazione sistematica delle opere di genio. Ad ogni modo non sarà semplice caso che la giovinezza di Weber e di Schubert coincida con la pubblicazione del *Corno meraviglioso*. E certo la bellissima raccolta del Pachtikos potrà dare nuovi impulsi alla vita musicale della Grecia.

Più larga discussione meriterebbe l'idea del Pachtikos che in questi canti moderni risuonino ancora molti echi dell'antica arte, di cui Pindaro, Aristo-

Digitized by Google

fane, Platone parlano con entusiasmo ditirambico. « Come l'immagine di Glauco, il mitologico Nume, tornò a raggiare dall'involucro d'aliga e di salsedine che l'aveva a lungo nascosta e resa irriconoscibile, così di sotto le mille superfetazioni dei canti popolari traspare anche oggi la veneranda bellezza della musica antica ».

Pittoresca immagine; ma converrà lasciarsene sedurre? Chi saprebbe dire di quali elementi s'informi il caos della musica popolare? E, innanzi tutto, quali melodie della grande arte discendono fra il vero popolo? Questo ha sue proprie arie che ripete, abbandona, dimentica, riprende, confonde, modifica con vicenda perpetua: e se qualche frammento della grande arte arriva sino a lui, vien presto travolto e svisato nel vortice perenne. In questi canti greci specialmente, è visibile il brulichìo dei fenomeni di formazione. E s'intende. Chè in Grecia, ora, come ai tempi del Fauriel, la creazione melodica è in continuo divenire, e accanto a chi ripete c'è sempre chi contamina o crea. Non dunque una statua velata dal musco, ma piuttosto un prato in cui germogliano, intrecciandosi in mille guise, pianticelle non di rado floride e odorose. Qua e là, infuso nel terriccio, gualcito, qualche petalo raro che il vento capriccioso trascinò da lontani giardini. Ma chi saprebbe ricostruirne la corolla tenue meravigliosa? — Di pochissimo rilievo sono certo le analogie che il Pachtikos osserva fra questi canti e alcune caratteristiche dell'arte antica; e nessuna somiglianza intercede fra essi e le antiche melodie elleniche giunte sino a noi. E queste sole valgono sinora a darci una idea fedele, sebbene limitata, dell'antica arte sacra ad Apolline.

Non so infine tacere che il lavoro del Pachtikos,

Digitized by Google

per tanti rispetti eccellente, è qua e là come ombrato da alcuni tratti che, almeno pel riguardo scientifico e artistico, sono assolute ingenuità. Per esempio, non era forse indispensabile insistere sul valore delle produzioni artistiche popolari; ma è certo più che superfluo suffragare la ovvia dimostrazione col brano di un discorso dell'imperatore Guglielmo *nutrito dalle Muse* a una gara di società corali in Francoforte. A dir vero, quando da una delle muscoleggianti note del Tommaseo ai *Canti popolari greci* mi vedo scagliato un « Guai a chi tali bellezze non sente », mi vien voglia di pensare che certi ardori vanno piuttosto sopiti che eccitati; nè le *Voci dei popoli*, ch'io mi sappia, nè il *Corno meraviglioso del fanciullo* furono pubblicati sotto gli auspicii dell'imperatore nutrito dalle Muse.

Digitized by Google

SOGGETTI E FANTASIE

DELLA

COMMEDIA ATTICA ANTICA

Digitized by Google

I primi tre capitoli, dalla *Nuova Antologia*, Anno XXXII
quarta Serie - Vol. LXIX - Fasc. XII
gli ultimi tre sono inediti.

Digitized by Google

I lavori illustrativi ed esegetici del Comparetti e del Piccolomini e le geniali versioni di Augusto Franchetti han fatto in questi ultimi anni conoscere ed apprezzar meglio anche in Italia la bizzarra e meravigliosa arte aristofanea.

Oltre ai drammi d'Aristofane, la tradizione letteraria ci ha poi conservato un gran numero di frammenti degli altri autori comici, suoi contemporanei ed emuli; ma è quasi divenuto luogo comune l'asserire che questi frammenti non valgono a gittare alcuna luce sulla storia della commedia attica antica. Nulla più falso di tale asserzione; l'importanza di quelle reliquie, pur così mutile, è invece grande e molteplice.

La prima fioritura del dramma comico fu notevole, come per la copia, così per la varietà de' suoi prodotti; ma dei tipi che in essa sbocciarono e crebbero, il teatro d'Aristofane non ci presenta che un esiguo numero: lo studio dei frammenti ce ne fa conoscere molti altri, non meno interessanti e geniali.

Inoltre, di quegli antichi poeti comici tanto celebrati dalla tradizione, noi vediamo in genere le fisonomie come velate da una nebbia uniforme. I resti delle loro commedie, spesso tutt'altro che brevissimi ed insignificanti, ci permettono di formarci

Digitized by Google

idee ben più distinte sul vario carattere dell'ingegno e dell'arte loro.

E infine molti di quei brani sono degni di esser conosciuti per il loro intrinseco, sovente altissimo, pregio poetico. La raccolta dei frammenti non è quel nudo aspro roveto che taluno potrebbe immaginare; ma fra le spine frondeggiano quegli alberi incantati, brillano quei vaghi fiori, e ghignano e cantano le scimmie e i rosignuoli, che Arrigo Heine vedeva e udiva nei drammi d'Aristofane (1).

Non è mia intenzione, come s'intenderà facilmente, di esaurire l'ampissimo e scabro e gradito argomento. Tenterò solo di delineare brevemente i tipi di commedie che non hanno riscontro nel teatro aristofaneo (così tratterò appena alla sfuggita delle commedie politiche di Eupoli, e tacerò affatto di quelle di critica letteraria tanto stupendamente rappresentate dalle *Rane* e dalle *Tesmoforiazuse*, e via dicendo), e di dare le versioni dei più estesi e poetici frammenti (2).

---

(1) *Bäder von Lucca*, XI.

(2) Per le versioni, seguo il testo del Kock: *Comicorum atticorum fragmenta*, Lipsia, 1880. Mi servii anche dei lavori del Meineke, *Fragm. comic. graec.*, Berlino, Reimer, 1839, e del Bergk, *Commentationes de reliquiis comoediae atticae antiquae*, Lipsia, Koehler, 1838.

Digitized by Google

L'ETÀ DELL'ORO

I campi elisi dove non è mai neve pioggia nè inverno, le isole dei beati dove la terra produce i suoi frutti tre volte all'anno, le dimore dei giusti, circonfuse dall'aure oceanine, luminose di fiori e fiori d'oro (1), non erano, alla fantasia dei Greci, che gli scarsi avanzi, le vestigia ultime di un'epoca beata quando sotto il reggimento di Crono in ogni parte della terra fu paradiso. Gli uomini vivevano allora come iddii, sani e forti ed immuni da vecchiezza. Puri, giusti, pii, non tenevano schiavi ed estendevano la loro amorevolezza sino alle fiere, delle cui carni non si cibavano. Passavano la vita in continui convivî e la loro morte era un trapassare dolce come il sonno (2).

La leggenda, intessuta in origine di elementi quasi per intero poetici, subì con l'andar del tempo una trasformazione spontanea e ben conforme alla fantasia e ai gusti del popolo. Come nel fiore i petali avvizziscono e cadono, e il ricettacolo gonfia e matura nell'utile frutto, così la santità e la purezza di quei patriarchi vennero in tale discredito che *saturnio* fu sinonimo di citrullo (3), mentre i benesseri materiali dell'età dell'oro ingigantirono agli occhi del popolo in tal guisa, che si favoleggiò d'un tempo

---

(1) *Odissea*, VI, 504; ESIODO, *Op. e giorni*, 156; PIND., *Olimp.*, II, 68.

(2) ESIODO, op. cit., 108; LUC., *Saturn.*, 7, ecc.

(3) ARISTOF., *Nubi*, 397, 929; *Vespe*, 1480; *Pluto*, 581. Cfr. BERGK, op. cit., pagg. 9, 190 e sg.

Digitized by Google

in cui il grano dava non già spighe, ma pagnotte e carni cucinate, e il vino scorreva a fiumi, e le fonti versavano latte e miele (1).

Sotto questa forma la finzione divenne popolarissima per tutta la Grecia (2) e probabilmente dovè più d'una volta offrire motivi alla poesia (3): certo in Atene, durante la prima fiorita della commedia, diede argomento graditissimo alla fantasia dei comici. E invero la rappresentazione di un tempo e di una vita favolosamente felici era un tema assai confacente alla natura poetica, fantastica e insieme popolare della commedia antica; ma il gran successo di questo motivo (Ateneo cita sei commedie in cui era descritta l'età dell'oro, e molti luoghi d'Aristofane sono ad essa inspirati) si dovè anche ad un'altra ragione. Gli Attici non avevano solo il ricordo di un'epoca fortunata, ma credevano anche e speravano che essa un giorno o l'altro dovesse tornare; parve anzi, al tempo di Cimone, bell'e tornata (4). Ma le cose andarono poi di male in peggio: scoppiò la guerra del Peloponneso traendo seco quella caterva di mali tante volte ricordati e lamentati da Aristofane; e, di fra gli stenti e la miseria reali, le descrizioni e le rappresentazioni dell'età saturnia e le allegre profezie dei poeti comici doverono sollevare gli animi e far rinascere la speranza.

Alcuni dei frammenti conservatici da Ateneo (5) hanno veri pregi d'arte, altri gittano qualche bar-

---

(1) Luc., *Sat.* 7.

(2) Cfr. Bergk, op. cit., pag. 191.

(3) Cfr. il poeta e filosofo cinico Cratete, *Framm.* 7 (edizione Bergk).

(4) Plut., *Cim.* 10.

(5) Ateneo, vi, pag. 267 sg.

Digitized by Google

lume sul contesto da cui furono tolti; ma di nessuna delle commedie di questo genere potremmo con qualche precisione ricostruire la tela. Certo, però, non tutte doveron essere semplici fantasie solo intese ad eccitar la meraviglia o anche il desiderio e la speranza degli spettatori con la figurazione di fatti e fenomeni fantastici: in molte di esse dovè far capolino la politica, e la pittura dell'età dell'oro essere unicamente mezzo ad esercitare per effetto di contrasto la critica della vita contemporanea. Anzi ci fu una *Età dell'oro* di Eupoli, nella quale, nonchè descriverli, neppur si ricordavano i tempi felici, ed il titolo serviva solamente ad irradiare di luce comica l'esposizione, certo ispirata al pessimismo, dei mali moderni. E passiamo senz'altro ad esaminare le variazioni, talvolta grottesche, spesso poetiche, una o due volte un po' insipide, ricamate dai sette comici sull'unico tèma.

In questo genere di commedie, come, pare, anche in molti altri, Cratino servì da battistrada. Disgraziatamente, delle sue *Ricchezze (Ploutoi)* non sono rimasti che frammenti brevi e non molto notevoli. In uno di essi sono ricordati semplicemente gli uomini

> Cui Saturno imperava, ai tempi antichi,
> quando per dadi usavan le focacce,
> e in palestra ammucchiavansi i pan bianchi
> maturati e fiorenti su le zolle;
>
> (*Frammi.* 165).

in un altro si fa menzione d'un luogo in cui la vita scorre tuttora facile e beata. Chiede un personaggio:

> Davvero ogni straniero, come m'è stato detto,
> si siede, appena giunge, ad un lauto banchetto,
> e negli alberghi trovasi la salsiccia pendente
> dai muri, onde ogni vecchio possa affondarvi il dente?
>
> (*Framm.* 164).

Digitized by Google

Magri resti; ma in compenso ecco una lunga descrizione degli *Amfizioni* di Teleclide, il quale, se dobbiam credere al titolo della commedia, aveva spostata la cronologia dell'età dell'oro facendola discendere alla prima amfizionia. Un personaggio narra d'aver compiute le seguenti meraviglie:

La vita che ai mortali apparecchiai, mi piace
dal principio descriverti. E primo, era la pace
bene comune a tutti, come l'acqua ai dì nostri,
nè producea malanni la terra allor, nè mostri.
Ogni util cosa, invece, crescea spontaneamente:
scorrea, volgendo gorghi di vino, ogni torrente;
i pani e le focacce fra loro avean gran liti
ne le bocche degli uomini, per essere inghiottiti,
gareggiando in candore; e a casa, dritti dritti,
da sè, sopra le tavole, veniano i pesci fritti.
Un gran fiume di brodo, volgendo carni lesse,
scorrea presso i lettucci; v'eran, chi ne volesse,
rivoletti d'intingolo, sicchè, pria d'inghiottirlo,
spruzzarne ogni boccone poteasi e ammorbidirlo;
più là vedevi, dentro vassoi, delle stiacciate
guarnite di dolciumi; e a vol, tra le giuncate,
a cacciartisi in bocca veniano i tordi arrosto.
Intorno a le mascelle contendevansi il posto
i pampepati; i bimbi animelle e interiora
usavano per dadi; e pingui erano allora
gli uomini tutti quanti e pezzi di giganti.

(*Framm.* 1).

L'atticissimo Ferecrate lusingava anche più gli spettatori, non limitandosi a ricordare i beni passati, ma profetizzandone e promettendone il ritorno nei suoi *Persiani*. Il titolo della commedia, di cui non meglio delle altre due ricordate di Cratino e di Teleclide possiamo indovinare l'argomento, si deve alla credenza che nella terra di Persia giacessero nascosti

Digitized by Google

infiniti tesori. Dal bel frammento che ci resta intravvediamo una disputa. Come nel *Pluto* di Aristofane la scarna Povertà, facendo la propria apologia, dice che senza di lei niuno vorrebbe più nè lavorare, nè servire, nè zappare la terra; così nei *Persiani* qualcuno, contrario al ritorno del benessere universale, osserva: — Quando il vostro sogno avrà compimento, chi vorrà più guidar l'aratro, fabbricar gioghi e falci, piantar palizzate; chi vi darà la semenza? — Rimbecca un altro:

D'aratori, di chi fabbrichi gioghi e falci, di ramai,
di semenza e palizzate che bisogno avrem più mai?
Da le fonti giù di Pluto, a irrigare ogni sentiero
fiumi gonfi e romorosi scenderan di brodo nero,
travolgendo, a mo' di ciottoli, pan buffetti e berlingozzi;
verserà, piovendo, il cielo vin fumoso giù nei pozzi;
il purè cadrà dagli embrici caldo caldo, con frittelle
tutte gigli, tutte anèmoni, con raviòli a cascatelle;
e pei monti, sopra gli alberi, sbocceran salsiccie al posto
delle foglie, calamari delicati, e tordi arrosto.

(*Framm.* 130).

Grazioso e pieno di colore; ma una maggior finezza d'arte e una più sottile arguzia troviamo in un frammento delle *Fiere* di Cratete.

In questa commedia l'ingegnoso poeta s'ispirò a quel particolare della leggenda secondo il quale i saturnî non si sarebbero nutriti di carne, ma solo d'erbe, e un amore fraterno li avrebbe uniti alle fiere, che avevano una volta senno e parola. Memori dunque gli animali dell'antico stato, si rivolgevano agli uomini, e li esortavano a tornare ai cibi vegetali. Era già un passo fatto verso il buon tempo antico: il resto, dicevano probabilmente le fiere, con ragionamento comico, sarebbe venuto da sè. Ma an-

Digitized by Google

che qui un personaggio s'opponeva, e lodava i comodi e le raffinatezze della civiltà, e sollevava obbiezioni:

A

Nè più servi nè serve alcun possederà?
Oh dovrà dunque un uomo già avanti con l'età
far da servo a sè stesso?

B

No, no, chè semovente
ogni cosa io vo' rendere.

A *(con ironia)*

Bell'util per la gente!

B

Certo! Perchè ogni oggetto correrà da sè stesso
quando alcuno lo chiami. — Tavolo! Vien qui presso,
apparècchiati. — O sacco, giù, impasta la farina. —
O boccia, mesci. — Ov'è la tazza? Va in cucina
E sciàquati. — Scodella le bietole, marmitta! —
Pane, sul desco! — Ehi triglia! « Ma di qui non
son fritta! »
E dunque ungiti un poco, sàlati, e torna al fuoco.
(*Framm.* 14).

Le due immagini, del pesce che protesta di non esser fritto, e del bicchiere che alla chiamata si presenta sudiciotto e il padrone lo manda in cucina a risciacquarsi, sono, nella loro tenuità, d'una forza comica assai rara; e involontariamente ci torna al pensiero il giudizio che su Cratete formò Aristofane, dicendo ch'egli con poca spesa rimandava pasciuti gli spettatori, impastando con delicatissimo gusto le più squisite fantasie.

La medesima speranza d'un ritorno de' tempi aurei, o forse la descrizione stessa del ritorno avve-

Digitized by Google

nuto, era nelle *Sirene* di Nicofonte, autore comico non molto celebre. In un frammento di queste *Sirene* troviamo il seguente comando non si sa di chi nè a chi diretto:

Grandini pane, nevichi farina,
piova purè, ruscelli di brodetto
volgano carni, la focaccia t'ordini
di trangugiarla, il posto dentro il piatto
si contendano intingolo e salsiccia.

(*Framm.* 13).

Ma i poeti comici non si contentavano di ricordare e di predire: conoscevano anche e descrissero una contrada di Bengodi esistente ancora ai loro tempi. Anche in questa sua terza forma la finzione aveva radici nelle credenze popolari. La leggenda del paese di Cuccagna (da non confondere col paradiso terrestre o coi campi elisi) esistè, come presso tutti i popoli, anche fra i Greci. La terra di Persia, come abbiam veduto, si reputava piena d'infinite ricchezze nascostevi dai Numi, nell'isola di Pafo non allignavano morbi, Sileno conosceva una terra Merope felicissima, e il comico Metagene, ne' suoi *Turiopersi*, fa così parlare un abitante di Turii:

Il fiume Crati a noi volge grossissimi
pani, impastati da sè stessi, e il Sibari
gonfio di carni e di stiacciate fluttua
e razze già lessate entro vi guizzano.
seppie belle e arrostite in ogni rivolo
e acciughe raccogliamo, e sfoglie e gamberi,
fritti, umidi, salsicce. Giù dall'etere
piovon gli arrosti in bocca e ai piè ci cadono,
e i pan buffetti intorno a noi fan circolo.

(*Framm.* 6).

Digitized by Google

Soliti colori, usati non senza qualche goffaggine; ma ci rifaremo subito la bocca con una bella pittura di Ferecrate. Visto che sulla terra il paese di Bengodi c'è, ma non si trova, egli lo mette, per conto suo, nell'inferno. Nei suoi *Minatori* una donna scendeva nel Tartaro per le miniere argentifere del Laurio; e, tornata a riveder le stelle, così descriveva alle compagne la felice condizione dei morti:

A

Ogni cosa nuotava laggiù nell'abbondanza,
e beni d'ogni specie v'avean la loro stanza.
Scorreano gorgogliando dei fiumi che nel letto
onde di farinata volgeano e di brodetto
per inzupparvi i pani: cosicchè grasso grasso
schiudeasi ogni boccone in gola ai morti il passo.
Salsicce, ed involtini di carne che bolliva
i fiumi come ciottoli gittavano alla riva.
C'eran pezzi di carne rosolata, con mille
contorni; fra le bietole sepolte eran le anguille.
Qua si miravan viscere di bovi; sui taglieri
più colà tenerissimi prosciutti intieri intieri.
Costolette di porco d'un ghiotto color d'oro
sedean sui pan buffetti; stavano accanto a loro
nei catini, bevande d'orzo e latte, e ricotte;
grati effluvî spandevansi da le spalle stracotte.

B

Ohimè, ma tu m'uccidi! Tanto qui ti trattieni?
Corriam, corriamo al Tartaro, tuffiamci fra quei beni!

A

Che dirai dunque udendo quanto ancor deggio dirti?
A vol, sotto una nuvola d'anemoni e di mirti,
venian già belli e arrosto, già nei crostini, i tordi
vicino alla tua bocca, e dicean: mordi, mordi!
Ti pendevan sul capo, cresciuti da sè stessi,
dei pomi, i più leggiadri pomi che tu vedessi;

Digitized by Google

e fanciulle freschissime, cinte di tenui drappi,
mesceano, a chi volesse bere, ricolmi nappi
di vin rosso fragrante. Chi poi fra tante grasce
alcuna o beva o mangi, il doppio, ecco, ne nasce.
(*Framm.* 168).

Con questa finiscono le descrizioni propriamente dette; ma nel teatro d'Aristofane troviamo parecchi luoghi ispirati alla favola dell'età dell'oro. Così la pittura che fa il servo Carione delle buone cose piovute nella casa del suo signore (*Pluto*, 807); così la città sognata da Euelpide, la città, dice il dabben uomo,

. . . dove sian tali
le faccende di più gran peso. Appena sorta
l'alba, un amico venga, e picchi a la mia porta,
e mi dica: — Pel cielo! dopo il bagno t'aspetto
a casa, te co' bimbi: chè oggi do un banchetto
di nozze; e bada bene d'esserci! caso mai,
non venirmi a trovare quando passo de' guai.
(*Ucc.*, 128 sg.).

Così, sempre negli *Uccelli*, l'epirrema della prima parabasi, in cui s'invitano i mortali a venir nei regni aerei dove libito è licito, e i bricconi sono tenuti in gran conto; senza parlare della concezione generale della commedia stessa, che è tutta una rifioritura dell'antichissima leggenda.

Ed ora non ispiacerà, credo, se, anche uscendo un po' dal mio tèma, ricorderò le ultime sorti della favola quali si trovano in Luciano. Fra le straordinarissime fanfaluche accumulate dal faceto scrittore nella sua bizzarra *Istoria veridica*, sono descritte parecchie terre siderali e terrestri, una delle quali ci presenta una vera contaminazione dell'età dell'oro coi campi elisi. Alcuni particolari della descrizione

Digitized by Google

per la loro vivacità e sontuosità sembrerebbero tolti a qualche fiaba orientale.

Nell'isola dei Beati v'è una città tutta d'oro, con le mura di smeraldo, le porte di cinnamomo, i lastricati d'avorio, i templi di berillo, gli altari d'ametista, i bagni d'alabastro con onde di rugiada tiepida. Gli abitanti non hanno corpo, sono come ombre colorate e non invecchiano mai. La luce è un'aurora eterna, la stagione un'eterna primavera, l'aria, non agitata mai se non da zeffiretti, è fragrante di narcisi, gigli, viole, mirti, allori. La terra produce ogni specie di frutti, le spighe portano pani invece di chicchi di frumento, le fonti versano acqua, miele e mirra, i fiumi volgono latte e vino. Gli abitanti non devono pensare ad altro che a banchettare in una pianura detta l'*Eliso*. Quivi, in un prato vaghissimo, recinto ed ombreggiato da verzure profonde, giacciono sopra letti di fiori, e i venti li servono in tutto, meno che in mescer vino; ma ci sono alberi che portano, invece di pomi, coppe d'ogni forma e grandezza, e come ne cogli una, s'empie di nettare. Rosignuoli ed altri uccelli canori colgono fiori dai prati e li fanno piovere dall'alto su le tempie dei commensali; le nubi attingono dalle fonti la mirra e la riversano in rugiada leggera sul convito. Canti e suoni allegrano gli animi. Incominciano cori di fanciulli e di vergini; si chetano, e seguono rosignuoli, cigni, rondinelle; e poi che anche gli uccelli tacciono, i venti investono la selva, e tutta la selva freme e canta.

Vaghissime e poetiche fantasie; ma parrà a molti, come a me pare, che in esse non sia tratto alcuno che valga le belle immagini trovate in Cratete ed in Ferecrate. La leggenda, separata dal terriccio popolare da cui aveva germogliato e su cui fioriva, ha meravigliosamente frondeggiato; ma non ha più saputo maturare frutti semplici e saporosi.

Digitized by Google

I "DEMI" E I "PARASSITI" D'EUPOLI

Mentre il dramma comico era nel suo fiore supremo, la fantasia dei poeti e l'interesse del pubblico furono specialmente rivolti ai soggetti politici. Un buon numero delle commedie d'Aristofane pervenuteci traggono argomento dalla vita civile; ma sebbene retti siano i principî che vi si propugnano, e grande l'arte che vi si rivela, non credo che esse rappresentino quanto di meglio e di più caratteristico dovè produrre nel genere la musa comica.

La natura troppo esclusivamente artistica d'Aristofane, la nervosa irrequietudine della sua fantasia, quel suo pronto scorgere il lato ridicolo delle cose anche più serie, quel complesso infine di doti intellettuali per cui lo Heine con poetica e precisa espressione la chiama *padre mio Aristofane*, lo doveron distogliere, forse da un esame, certo da una critica troppo severa e profonda de' varî problemi politici e sociali.

Non mancano già nei suoi drammi tratti serî e stupendi ispirati al viver civile. Quale pittura può rivaleggiare per l'evidenza con quella patetica ipotiposi del vecchio ateniese che, confuso, straziato dai cavilli d'un giovinastro azzeccagarbugli, si ritira vinto dal tribunale, e lagrima, e singhiozza agli amici: — Coi denari che tenevo in serbo per la bara ci debbo pagar la multa — (*Acarn.*, 680); o quale più puro esempio di sublime del ricordo degli antichi guerrieri che, abbattuti, si rialzavano, si scuotevan di dosso la polvere, e negando d'esser andati

Digitized by Google

in terra tornavano alla pugna? E quando il poeta descrive e loda i beni della pace, come non rimanere incantati della freschezza delle sue immagini, della maestria e del profondo sentimento ond'egli fa sprizzar la scintilla poetica latente in tutte le cose e in tutti i fenomeni, anche quelli che più sembrerebbero alieni dalla poesia? Ma tanti pregi d'arte non bastano, secondo me, a compensare la povertà generale della concezione e la mancanza d'intima serietà delle sue commedie politiche.

In sei di queste Aristofane aveva propugnata la pace; ma nelle tre rimasteci — gli *Acarnesi*, la *Pace*, la *Lisistrata*, — la necessità di por fine alla guerra è dedotta da considerazioni materiali e troppo sovente basse, alle invenzioni fantastiche onde si riconduce la grata dea fra gli uomini manca qualunque serio substrato, e di lei ricondotta si gode in maniera bassa o vergognosa. Nelle *Ecclesiazuse* (commedia forse più sociale che politica) le donne, impadronitesi del governo d'Atene, compiono riforme radicali sì, ma prive d'ogni serietà come d'ogni decoro, nè racchiudenti sotto velo allegorico alcun utile consiglio del poeta ai concittadini. Di gran lunga superiori sono, e per l'umorismo profondo dell'osservazione e per la serietà fondamentale, i *Cavalieri*; ma qui musa ispiratrice del poeta fu, più che la semplice passione politica, l'odio personale contro il birbo e volgare demagogo Cleone; e d'altronde, sarà un caso ma è notevole, Aristofane si giovò in questo dramma della collaborazione di Eupoli.

In Eupoli fu veramente stoffa di poeta civile. I frammenti delle sue commedie politiche ci mostrano un'arte fiera, sdegnosa, severa, e confermano le lodi degli antichi, i quali, oltre all'ingegnosità, all'eleganza, all'acerbezza, rammentavano come qualità

Digitized by Google

sua peculiare la sublimità. Quest'ultima dote ebbe pieno campo ad estrinsecarsi in due specialmente dei suoi drammi, le *Città* e i *Demi*. Del primo, di cui pur ci resta qualche bel frammento — non avrebbe stonato sulle labbra di Dante l'amara rampogna: — Quei che già per vinai sdegnati avreste, Ora duci eleggete: o Atene, Atene, Ben se' tu più che saggia avventurata! (*Framm.* 205) — sappiamo solamente che il poeta vi esortava i concittadini ad esercitare mitemente il loro imperio sulle città alleate (1): grande e savio ammaestramento che, se ascoltato, avrebbe evitati agli Ateniesi gravi lutti; ma dei *Demi* possiamo tracciare un disegno abbastanza ampio. Ed essi ci mostrano un tipo di commedia politica, o, meglio, civile, differente e innanzitutto ben più elevato di quelli immaginati da Aristofane.

I *Demi* furono rappresentati circa il tempo della spedizione di Sicilia, quando i mali che travagliavano la città erano giunti allo stadio acuto. Il poeta immaginava che gli Ateniesi, nel decadere d'ogni istituzione, nel languore d'ogni sentimento civile e guerresco, nella deficienza assoluta d'uomini capaci di regger lo Stato, mandassero un'ambasciata all'Orco a richiamar quegli uomini che, vivi, avevano resa un giorno grande e temuta la città, perchè anche ora la soccorressero coi loro consigli, e vi ripristinassero quelle virtù che parevan bandite per sempre da Atene. Il sapiente legislatore Solone, l'integerrimo Aristide, Milziade e l'olimpio Pericle, tornavano alla luce del giorno, e li accoglieva il coro, composto di vegliardi ateniesi rappresentanti i *Demi*.

---

(1) Ipotesi del Raspe, che può, secondo me, pretendere alla certezza, in Meineke, *Hist. crit.*, pag. 140, nota.

Digitized by Google

All'arrivo, si faceva l'apologia di ognuno di quei grandi; e due di questi elogi ci rimangono, almeno frammentariamente. Meravigliandosi il generale Nicia di Aristide, domandava com'egli potè mai essere così giusto; e rispondeva Aristide stesso:

Il più fece natura: io la natura
volenteroso quindi secondai.

(*Framm.* 91).

Ed ecco in qual modo si descriveva la meravigliosa eloquenza di Pericle, la quale, a dir d'Aristofane, fulminava, tuonava, sconvolgeva tutta la Grecia (*Acarn.*, 530):

Rapia nell'eloquenza a ogni uom la palma.
Come il buon corridor che all'avversario
dà dieci passi giunta, e pur lo supera;
tal sorpassava tutti ei gli oratori.
Veloce nel parlare; e a lui Suada
parea sedesse su le labbra: tanto
piacea su tutti; e agli uditori in seno
lasciava infissa del suo dir la punta.

(*Framm.* 94).

Ad ognuna delle apologie seguiva il confronto — triste confronto — delle condizioni attuali d'Atene. Domandava un personaggio, probabilmente Pericle:

Dunque nessuno omai più resta, degno
del nome d'oratore?

E gli si rispondeva:

Evvi Buzúge,
fior di canaglia, ottimo a cicalare,
a parlare impotente.

(*Framm.* 96-95).

Digitized by Google

Lo spirito militare è decaduto, e nessun generale ha più rinnovellate le glorie del vincitor di Maratona (*Framm.* 116); i figli degeneri dai padri, la progenie del valoroso Mironide e dello stesso Pericle, montoni lascivi e stupidi; la giustizia (non poteron mancare questi tratti, se pur non risultano da' frammenti) in mano a cavillatori infami, l'educazione a sofistici o effeminati corruttori; la cosa pubblica — il poeta insiste su questo punto (*Framm.* 100, 121) — in mano a ragazzi. Deh, supplicava il coro,

> Deh, Milziade, Pericle, o voi grandi,
> non lasciate il governo a quegl'impuri
> ragazzi, che trascinano nel fango
> la dignità di duce!
>
> (*Framm.* 100).

No, sclamava, non più contenendo lo sdegno, Milziade, con parole che hanno nel testo il mordente dell'acciaro,

> No, per la mia pugna di Maratona,
> niuno s'allegrerà che il cuor mi crucci!
>
> (*Framm.* 90).

Questo, secondo ogni probabilità, lo svolgimento della prima parte della commedia. Il coro faceva poi nella parabasi la descrizione dell'antico *riposato e bello viver di cittadini*. Ecco quanto ce ne rimane:

> Quante cose avrei da dire! ma la gola mi si serra
> tanto duolo il cor m'opprime s'io contemplo la [mia terra.
> Oh, le cose ai tempi nostri, di noi vecchi, non fûr tali;
> ma in città, prima di tutto, avevamo i generali
> di gran case, di gran censo, di gran nome, a cui [rispetto
> avevam sì come ai Numi: e Numi erano in effetto.

Digitized by Google

Sicchè quieto n'era il vivere: or, se muovesi a battaglia,
chi ne guidi andiamo a scegliere tra l'empissima [canaglia.
(*Framm.* 117).

In condizioni peggiori ci troviamò per la ricostruzione della seconda parte del dramma, occupata certamente però dalle azioni dei redivivi e dai loro consigli, fra i quali quello di immolar qualche tristo uomo come ostia espiatoria (*Framm.* 120); ma due versi ci permettono di ricostruire il finale.

I quattro grandi si apparecchiavano a far ritorno alle eterne dimore; ed i coreuti, stringendo nelle mani, come i vegliardi che muovono lungo il fregio del Partenone, ramoscelli d'olivo, si facevano loro incontro, e, inviando l'estremo saluto, gettavan quelle frondi ai loro piedi (*Framm.* 119). Era l'omaggio che si prestava alle divinità.

Non occorrono parole a dimostrare quale spirito di grandezza aleggiasse su questa creazione d'Eupoli; ma la musa che gli concedette l'amara rampogna e la severa apostrofe, non gli negò il meno elevato e più pungente e sarcastico linguaggio dell'attacco personale. L'altra delle doti attribuite dall'antichità ad Eupoli, l'acrimonia, dovè manifestarsi nelle commedie, pur in qualche parte affini alle civili, ch'egli scrisse ad estirpare tutte le *male piante* che non sapevano fiorire, ma con tanto rigoglio verdeggiavano in Atene.

Come Aristofane aveva attaccati i sofisti nelle *Nubi*, i vati ciarlatani nei *Telemessi*, i parassiti d'Alcibiade nei *Tegamisti*; come Cratete aveva aggrediti i retori e Platone comico anch'egli i sofisti, Eupolide se l'era così presi coi cinedi negli *Amasî*, con gli scrocconi d'Alcibiade negli *Iniziati (Βάπται)*, con quelli di Callia nei *Parassiti*.

Digitized by Google

La prodigalità di Callia faceva allora proverbio in Atene, e ogni genere di adulatori, maschi e femmine, s'affollavano intorno al giovine prodigo il quale pareva non avesse altro scopo che di dar fondo al suo ricchissimo patrimonio. I calunniatori pubblici, o sicofanti, cercavano poi anch'essi di pelarlo più che potevano. Negli *Uccelli* Aristofane lo introduce sotto forma di volatile tutto spennacchiato, e due personaggi fanno le seguenti osservazioni sul suo conto:

PEITETERO

Questo è Callia, cosicchè?
Quante penne ha mai perduto!

BUBBOLA

Spende e spande, e i sicofanti
Giù a pelarlo; e quel che resta glielo strappano le [amanti.

(*Ucc.* 284).

I *Parassiti* d'Eupoli piacquero straordinariamente agli Ateniesi, e riportarono il primo premio, trionfando sulla *Pace* di Aristofane. Le parti in cui il coro, di parassiti, descriveva od esaltava le proprie azioni, doverono certo divenir popolari, e prestarono probabilmente i colori a più d'una delle numerosissime pitture di parassiti della commedia di mezzo e della nuova. In un frammento noi vediamo i coreuti vantarsi che nè il fuoco, nè il ferro, nè il bronzo potrebbero tenerli dal piombare sull'altrui mensa (*Framm.* 162); in un altro assumersi l'impegno di dimostrar d'essere i primi apportatori di bene all'umanità (*Framm.* 160); in un terzo, divenuto famoso, descrivere la propria vita. Di questo monologo — come sempre, negli anapesti della parabasi, il

Digitized by Google

corifeo parlava lui solo per tutti i compagni — che sembra completo, e di cui ci par quasi di sentir l'eco in quello di Ergasilo plautino, diamo, a conclusione di questo capitolo, la versione ai lettori:

Ma i costumi descrivervi vogliam dei parassiti:
via, sentite se proprio siam uomini compiti.
Primo, un servitorino ci vien dietro per via,
per lo più roba d'altri... ma un pochino anche mia (1).
Posseggo questi due vaghi mantelli (2); meco
or l'uno tolgo, or l'altro, ed in piazza mi reco.
Giunto che sono, come sbircio qualche uomo ricco
ma un po' dolce di sale, subito me gli appicco;
e come quel riccaccio apre bocca, lo lodo
dei suoi detti, e stupisco, vo di giuggiole in brodo.
Chi qua, chi là, su l'ora di cena, ove ne invita
lo pane altrui, moviamo. Qui pronto il parassita
sfoggi nelle facezie gusto fine; se no
c'è l'uscio; e so che Acestore, quel birbo, c'incappò.
Disse una burla insipida; e il servo un laccio al collo
gli strinse, e fuori trattolo, al baratro inviollo.

(*Framm.* 159).

---

(1) Passo incomprensibile, se pur non vi si celi qualche poco decente allusione.

(2) Il corifeo probabilmente faceva vedere qui al pubblico il diritto e il rovescio dell'unico suo mantello.

Digitized by Google

LA MUSICA DELL'AVVENIRE

I Greci davano tanta importanza all'insegnamento della musica, che ai bambini facevano imparare ad un tempo le note e l'alfabeto. Essi credevano infatti che l'arte dei suoni contribuisse non solo a sviluppare il sentimento artistico, ma altresì a formare il carattere, e che, come le melodie semplici e fiere volgessero gli animi alla schiettezza e alle nobili azioni, le snervate ed effeminate li corrompessero ed infiacchissero. Parrà a noi di trovare in ciò qualche esagerazione; ma non è forse fuor di luogo rammentare che idee presso a poco simili professava Lutero, e che il Goethe in quella utopistica società sognata nei *Wanderjahre* pone a base della educazione la musica, rilevando di quest'arte certe potenzialità a cui oggi non si pensa troppo, ma che in realtà esistono.

Comunque, per la gran diffusione della cultura musicale, il pubblico greco si trovava molto ben preparato a gustare le opere e a darne giudizio, e prendeva insieme grandissimo interesse alle sorti dell'arte diletta e alle polemiche agitantisi intorno ad essa.

Precisamente nel periodo di cui ci occupiamo, ferveva in Atene una lotta fra una nuova scuola di compositori spalleggiati dalla parte più giovine della cittadinanza e gli amatori della musica tradizionale, che trovavano un valido appoggio nei poeti comici, sempre ed in tutto conservatori per eccellenza. Addentrarci nella parte intima e tecnica della polemica non ci è permesso per la mancanza quasi assoluta

Digitized by Google

di documenti musicali; ma la parte esteriòre ed aneddotica di essa si potrebbe abbozzare, e ne riuscirebbe un capitolo interessante e curioso, specialmente per certe analogie con fenomeni artistici moderni e contemporanei. Io mi limiterò a dare qualche accenno che valga a chiarire gli umori musicali dell'Atene d'allora e a facilitare l'intelligenza del luogo del *Chirone* che forma l'argomento principale di questa parte del mio scritto.

Stesicoro, Alcmano, Simonide, il drammaturgo Tespi ed altri poeti musicisti di un passato oramai quasi remoto, erano da un pezzo usciti di moda. I poeti comici non osano più prenderne direttamente la difesa, e si limitano a battezzar le loro musiche per *anticaglie* (1) con l'ironia onde un esagerato ammiratore del tempo antico potrebbe oggi chiamar vecchiumi le opere, poniamo, di Cimarosa o di Paisiello. Ma il compositore in voga, il musicista le cui arie tutti canticchiavano còn rapimento (2), che piaceva così al gran pubblico e ai dilettanti come al più raffinato degli artisti ateniesi, all'elegantissimo Agatone (3), era Frinico. Fu la sua un'arte spontanea e naturale, l'arte del nostro Bellini; come il rosignuolo a Gualtiero di Stolzing, l'ispirato cavaliere dei *Maestri Cantori*, a lui avevano, così, dettato il canto gli uccellini cinguettanti nelle selve: ce lo dice Aristofane:

Oh tu, Musa dei boschi
tiotiò tiotiò tiotínx
garrula, su montane
vette sublimi, o nei valloni foschi,

---

(1) Aristof., *Vespe*, 1479; *Nubi*, 1356; Eup., *Framm.* 139.
(2) Aristof., *Vespe*, 220.
(3) Aristof., *Tesm.*, 64.

Digitized by Google

d'un frassino fronzuto
tiotiò tiotiò tiotinx
fra i rami, a te vicino, intono arguto
inni devoti e sacre danze a Pane
e a la madre Cibele,
tiotiò tiotiò tiotinx.
Indi, com'ape, il miele
Frinico ognor suggea d'ambrosi modi
e armoniose n'intessea melodi.

(*Ucc.*, 737).

Cratino ebbe anch'egli il suo quarto d'ora di celebrità, e vi fu tempo in cui non si poteva cantare se non « *Doro dagli zoccoli di legno di fico* » (1) o « *Artifice di ben costrutti inni* » (2); ma fu presto dimenticato. Un gran rinnovamento e rinsanguamento dell'arte si dovè invece ad Eschilo. Eschilo,

. . . per non sembrare
Di falciar, dietro a Frinico, l'istesso
Prato sacro alle Muse,

(*Rane*, 1299, trad. Franchetti).

arricchì la musica di nuovi elementi, tratti specialmente dalla buona lirica eolica, e la sollevò ad altezza non più accessibile nè raggiunta; se non che, al pari di tutte le creazioni che mirano al sublime, le sue doverono peccare alquanto di monotonia (3). L'ultima perfezione si dovè senza dubbio all'artista più completo ed equilibrato, a Sofocle.

Così, l'arte de' suoni aveva compiuto come un ciclo, e condotte certe forme a tale maturanza, che gli epigoni per disperazione di far meglio nel vec-

(1) Allusione alla sicofantia.
(2) Principî di canti cratinei: Aristof., *Caval.*, 529-30.
(3) *Rane*, 1285 sg.

Digitized by Google

chio campo, ne cercarono di nuovi; ed ecco nell'agone dell'arte presentarsi il gran riformatore, il romantico Euripide, e scagliarglisi contro la parte più matura della cittadinanza spalleggiata, come si disse, dai poeti comici, ed i giovani sostenerlo e disprezzare per lui gli altri grandi.

Quale fosse il carattere delle sue innovazioni possiamo presso a poco immaginarlo tenendo conto della critica che ne fa Aristofane nelle *Rane*. Esso chiama la Musa d'Euripide una cortigiana corrottissima e sfacciatissima (1); dice che egli per cieco amore di novità usò un eclettismo ibrido e da strapazzo, traendo i suoi canti da

> . . . ogni canzone puttanesca,
> da scòlî di Meleto, da sonate
> di flauti carî, da lamentazioni
> e da arie da ballo;
>
> (*Rane*, 1303, trad. Franchetti).

accingendosi a far due parodie di brani euripidei, chiama la suonatrice di cocci che venga ad accompagnarlo; e infine cantando strascica la voce per più note sopra la stessa sillaba, rimproverandogli così di adoperar gruppetti e cadenze (2) che secondo lui e in genere, aggiungiamo, anche secondo noi moderni, sono uno sconcio all'espressione drammatica. Accuse, affrettiamoci a soggiungerlo, di nemico a nemico, ed esagerate assai, come richiedeva l'indole del dramma comico; ma dalle quali trasparisce che Euripide portò nella composizione musicale i criterî artistici che lo dirigevano nella drammatica: cioè lo studio del nuovo, la ricerca dell'effetto, un quasi

(1) *Rane*, 1308, 1328.
(2) *Rane*, 1314, 1348.

Digitized by Google

aborrimento dalla semplicità. Il suo preziosismo ci si rivela poi in certo modo anche nel breve frammento musicale dell'*Oreste* rinvenuto nella collezione di papiri dell'arciduca Ranieri (1). Esso è infatti composto in un sistema che non dovè certo esser preferito da Frinico nè dai maestri che si compiacevano di pure e facili melodie, cioè nel sistema enarmonico, oggi quasi interamente abbandonato, nel quale la scala procede per quarti di tono. Ciò non ostante, o forse appunto per ciò, il brano è molto espressivo, e ci fa davvero sempre più rimpiangere la perdita delle ispirazioni musicali di Euripide.

Questo, in poche parole, lo svolgimento della musica drammatica. E un cammino presso a poco analogo seguivano intanto gli altri generi, musica istrumentale, musica di canzoni liriche e di ditirambi, arie da ballo, i quali avevano col primo assai punti di contatto, e spesso, come vedemmo, si confondevano. Anche qui il campo era tenuto da innovatori, contro i quali con la solita acrimonia s'avventavano i commediografi. Diceopoli, il pacifico campagnuolo protagonista degli *Acarnesi*, contava fra i dì nefasti di sua vita quello in cui aveva dovuto sentire l'aulèta Cheride (2); Diòniso voleva mettere nell'inferno, giù tra gli spergiuri e i parricidi, chi avesse imparato una danza pirrica di Cinesia (3); e Ferecrate, in un passo del suo *Chirone* (4),

---

(1) *Musici scriptores graeci*, ediz. Jan, pag. 427 sg.

(2) Aristof., *Acarn.*, 16.

(3) Aristof., *Rane*, 152.

(4) Già gli antichi ebbero qualche dubbio sull'autenticità di quest'attribuzione. Confesso che la povertà artistica del frammento m'induce a far miei questi dubbî, giacchè Ferecrate, come dice la tradizione, e come sufficientemente pos-

Digitized by Google

ricordava in ordine cronologico i corruttori dell'arte. Il passo ci rimane, ed è disgraziatamente più lungo che chiaro e bello; ma nella penuria in cui ci troviamo ha tuttavia un vero interesse. La scena principale della commedia, quale ce la descrive Plutarco (1), è la seguente. La musica, in veste donnesca, col corpo e gli abiti miseramente straziati, si presenta ad una persona che le chiede come si sia potuta ridurre a tanta miseria. Ed ella risponde (2):

MUSICA

Volentier parlerò: che ugual desio
nutriam, tu d'ascoltare, io di sfogarmi.
Melanippide fu l'autor primiero
dei miei malanni, fra costor: mi prese
ei, mi disfece, e con dodici corde
mi snervò tutta. E nonostante egli era
un uom discreto: il peggio viene in seguito.
Frinide vien, che coi suoi girigogoli
m'annebbiò, mi scontorse, mi condusse
a fine esizïal, traendo dodici
modi da sette corde; e nondimeno
fu anch'ei discreto, e s'ebbe qualche pecca
ne fe' poscia l'emenda. Ecco Cinesia,
l'attico maledetto. Introducendo
dissonanti passaggi nelle strofe,
tanto m'assassinò, che il ditirambo
ebbe con lui la testa dove andavano
le gambe: come negli specchi concavi!
E nonostante anch'ei fu sopportabile.

---

siam rilevare anche noi dagli altri suoi frammenti, era artista finissimo. Di parecchie altre commedie musicali ci restano frammenti, ma troppo brevi ed insignificanti.

(1) Plut., *De mus.*, pag. 1146.

(2) Nella versione di questo frammento seguo il Meineke.

Digitized by Google

Ma Timoteo fu, diletta mia,
che mi scavò la fossa, ed in turpissima
maniera mi disfece.

A

Chi Timoteo?

MUSICA

Quel di Mileto... il Rosso! in farmi danno
tutti i colleghi superò: con lui
la melodia divenne un formicaio:
e, imbattutosi in me, che derelitta
me n'andava, spogliommi, e mi diè il colpo
di grazia con le sue dodici corde.

(Meineke, *Framm.* 1-2).

Il frammento non è gran cosa dal lato artistico, e riesce inoltre un po' oscuro per l'uso di quelle strane metafore di cui tanto si compiacevano i commediografi discutendo di poesia e di musica. Tuttavia, se qualche particolare ci sfugge, la critica che il poeta fa ai neomusicisti è abbastanza chiara. Aumentando nella cetra il numero delle corde, Melanippide rese possibili effetti complicati che allontanarono la melodia dalla primitiva severità e la snervarono. Frinide « curvò e scontorse con un certo suo vortice », dice il testo alla lettera, « la musica »: cioè, abbandonata la semplicità e purezza del disegno melodico, lo rese più contorto, sicchè l'effetto fosse come di girigogoli. In che maniera poi da sette corde traesse dodici armonie, cioè dodici toni, è un indovinello di cui non so trovare la chiave. Timoteo coronò infine questa tendenza all'artificio, o, diremmo noi, al virtuosismo, e complicò le sue melodie con tante note e passaggi strani e veloci, da farle sembrare — ed è questa l'unica immagine vivace del brano — grandi ammassi di formiche rimescolantisi per ogni verso.

Digitized by Google

Il passo che riguarda Cinesia è poi d'interpretazione assolutamente disperata, e le varie spiegazioni proposte non mi sembrano troppo soddisfacenti; ma su questo poeta ditirambico tanto e con tanto atroce accanimento perseguitato dagli autori comici abbiamo tutta una scena degli *Uccelli* (1371 sg.) d'Aristofane: interessantissima, perchè, mentre nel frammento del *Chirone* si ragiona della parte esterna, o anche, se si vuole, della tecnica dell'arte nuova, essa ce ne dà le caratteristiche intime ed ideali.

Si sa che appena fondata Nubicuculia una caterva di Ateniesi si presenta a domandare ali: fra essi è Cinesia che arriva canticchiando:

M'innalzo a l'Olimpo su vanni leggeri,
volando dei cantici qua e là pe' sentieri;
e in cerca del nuovo (1)
con membra, con animo intrepido io movo.

— Che vuoi? — gli chiede Peitetero. E Cinesia:

CINESIA

Di tua mano impennato, voglio io ben sollevarmi
svolazzando, ed ai nuvoli rapir novelli carmi
gelidi, procellosi...

PEITETERO

Ma che forse si può
pigliarli dalle nuvole i carmi?

CINESIA

E come no?
Se sta lì l'arte nostra! I passi più brillanti
dei ditirambi sono eterei, azzurreggianti,
sublimi e oscuri... adesso te lo mostro col fatto
Senti:

(1) Seguo la vulgata.

Digitized by Google

PEITETERO

No, no...

CINESIA

Per Ercole, sentimi ad ogni patto.

Dunque, intrepido cercatore di novità, privo di vero entusiasmo artistico, anzi gelido, d'una sublimità falsa ed oscura; insomma un gonfianuvole che con la prosopopea e la stranezza vuole imporsi e nascondere la povertà dell'ispirazione. La critica è naturalmente rivolta così alla poesia come alla musica dei ditirambi cinesiani.

E qui non posso a meno di osservare quanto rassomigli questo Cinesia aristofanesco al vate magniloquente che ci dipinge il Parini nei suoi *Ciarlatani*:

Andate cauti e col piede di piombo
Se non volete a la rete esser côlti
Però che i ciarlatani sono molti.
Viene un poeta, e come un disperato
Forte vi grida: Ecco, l'ascreo furore
Tutto m'invade, in questa mente, oh quanti
Mi bollono pensieri!
Per gli aerei sentieri
Cigno immortal men volo
L'alte imprese a cantar dei Mirmidoni.
Viene un altro e vi dice
Tutto cheto e soave:
« Canto l'armi pietose e il capitano ».
Badate a questo; l'altro è un ciarlatano.

Concludendo, pur sotto il velo delle parodie e delle bizzarre metafore, l'origine e la fisonomia della nuova scuola ci si delineano abbastanza chiaramente.

Digitized by Google

L'arte dei suoni, costretta così lungo tempo all'umile ufficio di ancella della poesia [1], apriva oramai le ali, impaziente di più larghi voli: e dal breve frammento d'Euripide vediamo com'essa, indipendentemente dalla parola, sia già divenuta una efficace interprete del sentimento. Ma ad appagare il suo lodevole desiderio di novità, pare eleggesse talvolta mezzi non altrettanto plausibili. Ond'è che le si poterono rimproverare un eclettismo poco omogeneo e poco elevato, l'abbandono della semplicità, la ricerca dello strano, la mira ad una falsa sublimità, la tendenza ad usare abbellimenti a scapito della giusta espressione e a soffocare l'idea melodica sotto un cumulo di note. Sembra pertanto che, almeno in parte, le ostinate proteste dei commediografi ateniesi non si debban confondere con le comiche grida di terrore che i dilettanti di ogni tempo innalzarono a qualunque innovazione musicale, anche alle più sane e ragionevoli.

---

(1) Cfr. R. Westphal, *Griechische Harmonik und Melopoeie*, 3ª ediz., pag. 3.

Digitized by Google

CARICATURE DI NUMI

Il riso che riempì tutto l'Olimpo quando i Celesti videro il paciere Vulcano girar zoppicando a mescer vino, scoppiettò poi sempre in questa e in quella forma di poesia, prima di dilagare nella commedia di mezzo; e già nell'antica i Numi avevano dovuto calcar le scene, e sollazzare, istrioni, la devota gente d'Atene.

Anche nella religione cattolica, pur così ribelle ad ogni satira che non sia sforzata e nauseosa caricatura, come nel Parny ed in Voltaire, certi piccoli elementi comici delle vite di santi e di apostoli non isfuggirono all'occhio sagace del popolo, e ne risultarono i racconti e le leggende umoristiche popolari o popolaresche, e quell'aureola di comicità onde vanno cinte alcune figure di santi, quella, per non dirne che una, di san Pietro; ma nell'Olimpo pagano, altro che da spigolare, c'era da mietere.

Creazioni puramente antropomorfiche, gli Dei avevano, si sa, tutte le passioni umane, rese anzi più veementi dalla maggior possanza delle membra e dalla più squisita acutezza de' sensi. Terribili, nell'Olimpo, gli amori, le gelosie, le risse; e quando poi, stanchi di viver fra le nuvole, i Celesti discendevano sulla terra, si abbandonavano ad eccessi tali da giustificare pienamente l'energico provvedimento invocato da uno dei più popolari personaggi d'Aristofane.

Ond'è che se gli Ateniesi nutrivano il più profondo rispetto per l'*onnipossente onniveggente Zeus*, punitore, quando se ne ricordava, dei malvagi, e premiatore, qualche volta, dei buoni, non potevano poi

Digitized by Google

mirarlo con occhio ugualmente reverente, quando obliava tanto la propria dignità da trasformarsi, per amore delle Lede, delle Danae, dell'Europe, in cigno, in pioggia d'oro, in toro mugghiante.

Sicchè non doverono troppo scandalizzarsi quando, nella *Nemesi* di Cratino, lo videro camuffato da cigno (1), e l'intesero meravigliarsi perchè, sebbene mutato in grosso volatile, appetisse il cibo degli uccellini, con certi doppi sensi da far onore al più sperimentato pulcinella. Ecco poi con quali poco olimpiche parole si rivolgeva a Leda, affidandole l'uovo fatto da Nemesi:

> O Leda, a te: conviene che tu faccia
> tutto a modino come una gallina.
> Ponti a la cova, e sguscia da quest'uovo
> qualche maraviglioso e strano augello.
> (*Framm.* 108).

In una situazione anche meno dignitosa apparve Giove nella *Nascita di Atena* di Ermippo, dove era rappresentato il parto laborioso del dio; nè una più bella figura dovè fare in tutte le altre composizioni sceniche che, preludendo all'invasione di commedie mitologiche del periodo medio, rappresentarono i suoi amorazzi, quali l'*Europa* e la *Notte lunga* (amori con Alcmena) di Platone, il *Ganimede* e la *Jerogamia* — tutt'altro che un amorazzo, questo — di Alceo, la *Danae* di Sannirione, ecc.

Di tutte queste commedie non rimangono che frammenti insignificanti; ma alcune rappresentazioni ceramiche gittano qualche luce sul loro spirito. Ricorderò la più celebre, che rappresenta gli amori con

(1) Il poeta seguiva in questa commedia una versione della leggenda, secondo la quale Nemesi avrebbe fatto l'uovo e Leda l'avrebbe solamente covato.

Digitized by Google

Alcmena, e che i lettori possono ammirare sopra il celebre vaso del Museo Gregoriano.

È notte. Il nuovo, o meglio l'antico don Giovanni, in figura d'uomo attempato, con un profilo buffo e arcigno, s'è recato col fido Leporello Mercurio a dar la scalata alla finestra della bella. Egli tiene la scala sulle spalle, col capo infilato fra due piuoli; Mercurio impugna con la sinistra il caduceo, e regge nella destra (o ironia anacronistica!) una lanterna. Dalla finestra Alcmena guarda teneramente l'avventuriero.

Le parole non valgono a rendere l'anima di questa composizione, che ricorda in modo sorprendente le parodie classiche del grande caricaturista Daumier; ma basta gittarvi sopra gli occhi per avvertire come aleggi sovr'essa il più puro spirito offembachiano. Nè un alito troppo diverso dovè animare tutte quelle antiche parodiche rappresentazioni di avventure dei Numi.

Diòniso, patrono d'ogni lavoro drammatico, calcò egli stesso più volte la scena. Il suo carattere di molle eleganza, fissato nelle arti della parola e dei segni, era naturalmente esagerato e trasfigurato dalla commedia nella maniera più grossolana. I suoi terrori, i suoi disturbi di stomaco alla vista dell'Empusa, il suo continuo mutar vestito col servo Santia nella prima parte delle *Rane* sono ormai abbastanza conosciuti. In una contingenza non analoga, ma non meno imbarazzante, ce lo presentava Eupoli nei suoi *Tassiarchi*.

Il mollissimo dio s'arruolava, chi sa perchè, e andava a far gli esercizi sotto Formione, il più duro e rigoroso dei generali ateniesi. Per diversivo alla rigida monotonia della vita militare conduceva seco nel campo una ragazza, probabilmente una delle sue abituali compagne, le Menadi. Ma Formione

Digitized by Google

glie la faceva togliere e vendere (*Framm.* 258), e gli levava inoltre tutti gli oggetti da teletta convenienti più ad una femmina che ad un guerriero (*Framm.* 256).

Il vestito militare rozzo e sudicio non piaceva poi al raffinato Nume, avvezzo a delicate vesti muliebri (*Framm.* 251). Peggio, al rancio. Prima di tutto non gli andava a sangue che la nuda terra dovesse servire da tavola (*Framm.* 250); poi, mentr'egli ordinava

> Vo' per vivanda mandorle di Nasso,
> e vino bere delle nassie viti,
>
> (*Framm.* 253).

— Nasso piaceva assai a Diòniso per via d'Arianna — invece di tali leccornie gli portavano cipolle e cattivi cibi in salamoia.

Dopo il pasto, patetico monologo del dio: — Che pranzo! Sbucciarmi una cipolla, e poi quella salamoia!.... — (*Framm.* 255). Quindi, probabilmente, gli esercizi, goffaggini di Diòniso, rimbrotti di Formione (*Framm.* 257). A chi abbia a mente come certi motivi comici, attraverso al vario e continuo mutar delle forme, siano rimasti identici e sempre cari al pubblico, da Aristofane a Molière, a Goldoni, alle *pochades* contemporanee, parrà verisimile che questa scena dovesse rassomigliare come due gocce d'acqua a quelle che al tempo dei nostri babbi han fatto ridere tanto alle spalle delle guardie nazionali.

Stanco infine del servizio, Diòniso mostrava l'intenzione di svignarsela; ma Formione lo arrestava, e lo minacciava di farlo bollare come disertore (*Framm.* 259).

Molto probabilmente suonava infine l'ora della battaglia, e il dio non si doveva condurre molto più coraggiosamente di quanto faccia nelle *Rane* alla vi-

Digitized by Google

sta dell'Empusa, perchè Formione sclamava, probabilmente con frase proverbiale: L'asino sente la tromba (*Framm.* 261).

E prima di abbandonare Diòniso, riportiamo le lodi di alcuni vini greci che in una commedia di Ermippo risuonarono probabilmente sulle labbra del Nume (cfr. Bergk, note al *Frammento* 82), e che ad ogni modo non istonano nel contesto.

Del vin di Mende, anche gl'Iddei travaso
fan sui morbidi letti; e vo' ch'encomi
anche quel di Magnesia e quel di Taso
che manda olezzo di fiorenti pomi:
questo è re d'ogni vino, mi cred'io,
dopo il salubre ed impeccabil *Chio*.

Un altro èvvene, detto *odor di fiore*.
Come tu n'apri un orcio, dalla bocca
un odore di mammole, un odore
di giacinti e di rose ne trabocca;
è un nettare, un'ambrosia, e di fragranza
tutta riempie ogni capace stanza.

Questo, ne' gai convivi, ai nostri cari
daremo, e il *Pepareto* agli avversari.

(Ermippo, *Framm.* 82).

Oh sentite ora che bella figura faceva Afrodite nel *Faone* di Platone.

Faone era un battelliere che per mercede tragittava i passeggeri da Lesbo sul continente. Una volta accolse *gratis* nella sua barca Afrodite, tramutatasi in vecchia, e la dea riconoscente gli diè un'ampollina di balsamo, col quale ungendosi avrebbe innamorato di sè tutte le donne: una reminiscenza, forse, comicamente esagerata, del dono che altra volta aveva fatto Afrodite, di Elena a Paride.

Digitized by Google 520688 A

Untosi del prezioso elisir d'amore, Faone non si salva più; ma ecco quale diavoleria inventa la dea per ispecular anche sul beneficio da lei conceduto. Serra in una casa il fortunato *Nemorino*, e le femmine accorrenti come mosche al miele, rampogna ed ammonisce:

Ben la vostra sciocchezza, o donne, v'auguro
che in sale si converta; poi che sembrami
che sale in zucca — e giusto c'è il proverbio —
voi non ne abbiate punto! Chi desidera
veder Faone, deve prima compiere
tai sacrifizi. Alla custode Venere
(che poi son io) doni un panino gravido
e intiera intiera una focaccia, e sedici
uccelli, ben di miele infusi, e dodici
lepri, e torte lunate. Poi rimangono
ancor quest'altre offerte: son bazzecole.

Tre mezzetti di porri a Rizzalpinco;
a Spolvera e al suo paio d'assistenti
una guantiera di mortella svelta
con le mani: chè i dèmoni gradiscono
poco l'odore di lucerna. Al Cane
e ai Bracconieri, un quarto di culaccio;
una dramma a Dimena, a Capinsotto
un triòbolo; pelle ed interiori
a Cavalca, l'eroe. Questa è la tassa
d'ingresso. Chi la paga, entra. Se no,
restatevene pure a dormir sole.

(*Framm.* 174).

Nessun altro dei Numi si potè salvare dalla irriverente fantasia dei poeti comici, e perfino la pudibonda Artemide dovè mettere in piazza i suoi amori con Endimione (*Endimione* di Alceo); ma tre di essi comparvero più di frequente sulle scene.

Digitized by Google

Ermete il primo, che nella sua qualità di messaggero degli Dei, si trovava immischiato, senza far mai bella figura, in tutti gl'intrighi celesti: stupendo nei dialoghi di Luciano (Numi, 24), e molto probabilmente ispirato a qualche monologo comico, lo sfogo ch'egli fa con la madre Maia perchè ha troppi doveri da compiere e non può reggere alla fatica.

Iride l'altra, che quando scendeva sulla terra correva — una giovanina a quel modo! — ben gravi pericoli. In pitture ceramiche, evidentemente ispirate ad azioni comiche, la vediamo non di rado a mal partito fra le procaci compagnie dei satiri; e poi che fu fondata Nubicuculia, anche le vie dell'aria divennero per lei malsicure, e con l'arzillo vecchietto Peitetero ebbe a passare, come tutti sanno, un brutto quarto d'ora.

Ma il beniamino degli autori e del pubblico fu Ercole. Ricchissimo di quell'energia fisica tanto ammirata fra la gente del volgo, punitore indefesso di malvagi e raddirizzatore di torti da non temere rivali e da pigliarsela con l'istessa morte, valido in amore come alla guerra, poco pronto di mente e assai di mano, egli realizzava e sintetizzava gl'ideali del popolino. A lui, ammirato, adorato, invocato nelle più consuete esclamazioni, doverono molto esser rivolte le menti. E come tutte le sue avventure avevano più o meno il loro lato ridicolo, intorno a lui la parodia affilò specialmente le sue armi, ed il figlio di Giove divenne il prototipo della spavalderia, della brutalità, della goffaggine, della lascivia, specialmente della ghiottoneria: un vero Falstaff, insomma, senza però l'astuzia, ma anche senza la furberia nè la vigliaccheria del vetusto compagno d'Enrico.

Il suo tipo comico, specialmente per quanto riguarda la ghiottoneria, fu ben presto così rigida-

Digitized by Google

mente fissato, che talvolta perfino le forme d'arte più serie ed elevate doverono accettarlo e renderlo come il popolo lo aveva ridotto e lo amava. Dice Pindaro: « Due buoi abbrustolivano sul carbone, Ercole li divorò caldi caldi. Udii allora il fragore delle carni dilaniate e lo scricchiolio sonoro delle ossa infrante. Per fortuna io feci in tempo a godermi lo spettacolo » (In *Phil. Imag.*, II, XXIII).

E l'arrivo dell'eroe gitta una nota dissonante e stridula nelle miti patetiche armonie dell'*Alceste* euripidea. La casa di Admeto suona di pianti per la morte della soave sposa del sire. Giunge Ercole, e poichè gli si nasconde il lutto, si pone a tavola, diluvia, cionca, s'ubbriaca, si corona di mortella, e, presa la cetra, bercia e strimpella; e con filosofica bonomia da ebbro ammonisce il servo che gli si presenta fosco nel viso: — Non farmi quel cipiglio! non è da saggio pigliarsela così. Vieni qui, e senti che t'insegno: dobbiamo tutti morire. Goditi pertanto più che puoi la vita, e le donne e il vino scaccino le ubbie dal tuo capo. Va, va dentro, cingi anche tu una ghirlanda e torna a bevere con me (1).

E figuriamoci che cosa fu la commedia! Già, fuori d'Attica, Epicarmo, nel suo *Busiride*, aveva fatto dire ad un personaggio, con gran lusso d'onomatopea:

> Tu lo vedessi quando mangia! C'è
> da scoppiar dalle risa! Il gorgozzule
> dentro gli freme, le mascelle suonano,
> batte il molare ed il canino scricchiola,
> le nari friggono, e l'orecchie s'agitano;
>
> (*Ath.*, X, 411).

---

(1) Eurip., 773-796. La versione del Bellotti non rende affatto lo spirito del testo.

Digitized by Google

e gli autori comici ateniesi, da Cratino in poi, fecero a chi meglio si sbizzarrisse. Ricordiamo, senza fare una filza di nomi di commedie perdute, la prima scena delle *Rane*, e la penultima degli *Uccelli*, dove, nuovo Esaù, Ercole vende per una colazione la sovranità di Giove, e in cui appaiono perfettamente tratteggiati il suo carattere spavaldo, la sua goffaggine, e specialmente la sua passione per la cucina. In una commedia di Platone, rimaneva vittima d'un altro dei suoi vizi, la lascivia. *Zéus cacúmenos (Giove a mal partito)*, o, secondo una congettura, *Zéus calúmenos (Giove citato in giudizio)*, era il titolo della commedia; e pare che a mal partito lo riducessero le scappatelle del figlio prediletto. Eccone una di cui possiamo anche noi giudicar la gravità.

Ercole sta insieme con un' etèra, e con una, diciam così, guardiana della fanciulla. Le due brave femmine tirano a spennacchiarlo, e in attesa del pranzo, la guardiana pensa di far giocare al *cóttabo* i due colombi. Il giuoco, che consisteva nel lanciare con mossa agile e precisa la feccia d'una coppa entro un'altra coppa galleggiante in un vaso più ampio, a fine di sommergerla, si prestava a mettere in rilievo la pesante goffaggine dell'eroe.

VECCHIA

Mentr' io vo il pranzo ad ammannire, il *Cottabo*
dare sollazzo a voi potrà.

ERCOLE

Benissimo;
ma il vaso ov'è?

VECCHIA

Farete col mortaio.

Digitized by Google

ERCOLE *(ad un servo)*

Porta il mortaio e l'acqua, metti in ordine
le coppe. Guiderdone della vincita
saranno baci.

VECCHIA

Giuoco tanto insipido
nol soffrirò: saran poste del *cottabo*
di costei le scarpine e quel tuo calice.

ERCOLE

Corbezzoli, che gara! Altro che l'istmiche!

(*Framm.* 46).

Si giuoca. Ercole non sa, la fanciulla è molto abile, e gli dà ammaestramenti (*Framm.* 47); ma, cattivo scolare, l'amoroso fa poco profitto, e il bel calice passa alla vincitrice (*Framm.* 48). Probabilmente il giuoco seguitava, e quando al povero merlo non erano rimaste che rare piume, lo mettevano alla porta, senz'altro parlar di pranzo. Egli, per consolarsi, andava a bere que' pochi che gli restavano alla taverna (*Framm.* 49).

Poco più ci dànno i frammenti; ma le rappresentazioni ceramiche offrono un buon numero di scene a cui prende parte l'eroe, e che sono evidentemente ispirate a commedie popolari.

Sopra un *cratere* di Adernò (1), per esempio, ci appare vittima di una grave disgrazia. Dopo un'orgia egli è andato coi suoi compagni, satiri e baccanti, a sdraiarsi sotto le finestre della bella, e probabilmente s'improvvisa una piccola serenata. Ma ecco all'improvviso spalancarsi una finestra, ed un'orribile megera versare il contenuto di un vaso sopra l'eroe, che disperatamente si dibatte sotto quella inattesa, poco celeste rugiada.

(1) Benndorf, *Griech. u. sicil. Vasenbilder*, tav. 44.

Digitized by Google

Altrove (1) lo vediamo che innanzi ad un tempio, ed alla presenza di due goffi personaggi, rapisce una donna (Auge?) invano reluttante. Un'altra pittura (2) ce lo mostra in una situazione che dovè certamente toccare le sue viscere. Mentre egli sta pranzando, una donna gli afferra il bicchiere, e via; e l'eroe dietro per afferrarla, stringendo sempre la focaccia che stava mangiando. I frequentatori di teatri popolari sanno quanta ilarità provochi il nostro Pulcinella quando, e gli succede spesso, si trova in analoghe condizioni.

Questo, nella vita terrestre. La sua apoteosi era poi, come s'intende, un bellissimo soggetto per una scena finale, e per fare, come si dice, *quadro*. Ed infatti sopra un vaso della Cirenaica (3) lo troviamo, in mostruose sembianze, e a fianco di una Vittoria negra col naso camuso, sopra una quadriga tirata da quattro focosi centauri con orribili ceffi. Un satiraccio, ballonzolando, fa da battistrada.

Salito all'Olimpo, neppur qui lo lasciano in pace. Egli deve celebrare le nozze con Ebe, ed occorrono i pesci pel banchetto. Nettuno, specialista di cose di mare, e l'inevitabile Mercurio lo conducono alla pesca: ed ecco Ercole fra gli scogli (4), con la sua brava canna da cui pende un tonno, mentre Mercurio gli dà, al solito, ammaestramenti.

Basteranno, spero, gli esempi addotti a mostrare che genere di motivi andasse in voga nelle *com-*

---

(1) Wieseler, *Theatergebäude*, iii, 18.

(2) Wieseler, op. cit., Suppl., A 26.

(3) *Mon. grecs. publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques,* 1876.

(4) Lenormant et Witte, *Élite des monum. céramograph.*, iii, 14.

Digitized by Google

medie di numi e quale spirito le informasse. Voglio però ancora ricordare come in certi casi non questo o quel dio, ma fosse tirato in ballo l'intero collegio dei Celesti. Così dovè molto probabilmente essere negli *Dei* d'Ermippo, così fu nelle *Stagioni* d'Aristofane.

La condizione dei Celesti era alla fin fine un po' precaria. Con tutto il loro potere e la loro essenza divina ed immortale, essi stavano a ricasco degli uomini, senza i cui sagrifizi non avrebbero potuto tirare innanzi; e appunto intercettando il fumo delle vittime, gli *Uccelli* li costringono a scendere a patti. Inoltre essi avevano dei pericolosi concorrenti, i *Numi barbari*, i quali avrebbero avuto il proprio tornaconto a guadagnarsi l'animo dei mortali.

Questa bizzarra idea, ispirata dall'invasione dei nuovi culti in Atene, già esposta da Aristofane nella *Pace* (406 sg.), e ripetuta e sviluppata nelle scene finali degli *Uccelli* (cfr. Plat., *Simposio*, xv), dava appunto argomento alle *Stagioni*.

In questa commedia sorgeva una gara fra i vecchi Numi ed i nuovi, questi promettendo agli Ateniesi mari e monti se rivolgessero ad essi il loro culto, quelli ricordando i beneficî già largiti. Vincevano gli antichi, e gl'intrusi venivano discacciati dalla città.

In un frammento abbastanza lungo vediamo la stessa Atena ricordare il dono, da lei conceduto all'Attica, della costante temperatura primaverile, per cui in ogni epoca dell'anno prosperavano in Atene fiori e frutta e abbondavano grasce d'ogni sorta. L'altro, di certo un Nume barbaro, opponeva che dalla vista di tante ghiottonerie la gente era indotta a fare spese inutili, e che inoltre, a furia di vivere fra le abbondanze e gli agi, s'era ridotta molle ed effeminata al par degli Egiziani. Nel frammento sono

Digitized by Google

evidenti alcuni guasti, e avverto fin d'ora che nel decimo verso della traduzione m'allontano un po' dal testo che reso alla lettera non dà giusto senso. Per altro, qualche nèo nulla toglie al valore poetico del brano, in cui Aristofane si mostra ancora una volta artista finissimo, e offre una descrizione di prodotti campestri così graziosa e colorita da far pensare ai più abili pittori di natura morta fiamminghi ed olandesi.

ATENA

Tu vedrai di pieno inverno cedrioli, uva, corone
di viole, pomi estivi, per le strade un polverone:
puoi comprar dall'uomo istesso latticini, primavere,
tordi, rete, miel, lattonzoli, cavallette, olive, pere:
stan le coccole di mirto presso ai fichi settembrini
ed insiem di zucche e rape fan raccolta i contadini:
sicchè niun sapria discernere le stagioni; e in tutto [l'anno
può cavarsi ogni sua voglia. È un gran comodo!

BARBARO

È un gran danno!
Perchè senza tante voglie, non farebber tante spese.
In brev'ora io dei tuoi comodi vorrei libero il paese!

ATENA

E per me sovra ogni terra pioverà tanta abbondanza:
gli Ateniesi già ne godono, poi che a' Numi hanno [osservanza.

BARBARO

Osservanza che, secondo te, gli ha dato un gran pro- [fitto?

ATENA

Che ci apponi?

BARBARO

Che tu l'Attica l'hai mutata in un Egitto.

(*Framm.* 5, 6, 9).

Digitized by Google

PARODIE

Già durante l'ultima fase della commedia antica comparvero, sebbene molto rare, alcune rappresentazioni che dovevano poi nella media divenire una legione, e che avevano coi drammi comici di Numi la massima affinità: le commedie leggendarie.

Si ricordano una *Penelope* di Teopompo, una *Nausica o le lavandaie* di Filillio (chi sa come avranno quelle mani sgualcito l'idillio delicato d'Omero), un'*Atalanta* di Euticle, e qualche altra. Lo spirito di queste commedie ci è serbato anch'esso, in qualche modo, nelle rappresentazioni ceramiche, di cui ricorderò solamente il vaso recentemente scoperto nel *Kabeirion* di Tebe, con le figure di Circe, d'Ulisse e d'un compagno dell'eroe già tramutato in porco (1).

I miti e le leggende che davano origine a questi due ultimi tipi di dramma comico, un terzo ne produssero, mediatrice la tragedia, la *parodia*.

Anche oggi, come un'opera, o drammatica o musicale, perviene ad una qualche celebrità, ecco, parassita prosperante per lo più in bassi luoghi, ma di carattere poco maligno, appiccarsele la parodia. Non altrimenti fu in Atene.

A dir il vero, questo genere, molto agevole perchè in esso l'opera del poeta è ridotta in ultima analisi a comporre come sopra una falsariga, non attecchì

---

(1) *Journal of Hellenic Studies*, XIII, 77. Cfr. anche una rappresentazione analoga, con una caricatura inverosimile, in *Frohner's Sale Catal. of Branteghem Coll.*

Digitized by Google

troppo durante il gran fiore della commedia antica quando gli spettatori erano troppo guastati dalla inesauribile e smagliante fantasia degli autori comici; piacque però a qualche poeta, fra gli altri a Strattide e ad Aristofane.

Euripide fu naturalmente il più bersagliato, ma neppur Sofocle la passò liscia; ed il fatto è notevole. Sofocle era molto nelle grazie dei commediografi. Di Frinico è la bella apologia: « Te beato, o Sofocle, che moristi dopo una lunga vita, fortunato e bravo e scrittore di molte e belle tragedie » (*Muse*, *Framm.* 31); ed Aristofane lo rispetta sempre e lo pone sotto luce bellissima quando ci narra ch'egli, seduto nell'Averno al primo posto, come vide sopraggiungere Eschilo gli dette un bacio « e gli strinse la destra e si ritrasse per lasciargli il trono » (*Rane*, 788, trad. Franchetti). Pare dunque che la parodia non includesse affatto poco rispetto o stima del parodiatore verso il parodiato: essa era, precisamente come ora, una pura e semplice buffonaggine, ed è abbastanza strano che non l'abbia disdegnata un artista come Aristofane.

Ben pochi ed insignificanti sono i frammenti serbatici di queste *parodie*. Il più importante è uno delle *Fenicie* di Strattide, nel quale un personaggio si rivolge a Tebe, e dopo il lusinghiero esordio:

Città di Tebe, non capite un iota,

(*Framm.* 47).

enumera varie forme e pronuncie dialettali dei Tebani. È quindi intraducibile, nè ci dà alcuna idea pur approssimativa del genere.

Ma, per fortuna, possediamo, in una commedia di Aristofane che nell'insieme appartiene ad un tipo differente, una serie di scene che sono vere e proprie

Digitized by Google

parodie euripidee. Parlo dell'ultima parte delle *Tesmoforiazuse*.

Si ricorderà la situazione. Le donne adunate nel Tesmoforio per celebrare i misteri di Deméter, deliberano di prendere una grave risoluzione a carico di Euripide che tartassava senza tregua il sesso gentile. Il tragediografo, avvertito in tempo, delibera di mandare una persona in veste muliebre — agli uomini era proibito l'accesso al Tesmoforio — a perorar la sua causa. Tenta il delicato tragediografo Agatone, femmina senza bisogno di camuffarsi; ma Agatone risponde picche. Allora fa travestire il suocero Mnesiloco e manda lui. Ma le donne scuoprono l'intruso, lo prendono, lo legano ad un palo, e chiamano la giustizia per punire il sacrilegio. Una vecchia, e poi uno Scita, guardia di polizia, gli fanno custodia.

Mnesiloco trova modo, con uno strano spediente, di avvertire Euripide; ed il poeta, inesauribile inventore di combinazioni ingegnose, mette a partito la propria fantasia. Prima si traveste da Menelao, finge di arrivare da un lungo viaggio di mare, e di riconoscere in Mnesiloco la legittima consorte Elena, e lo vuol portare via con sè. Fallito il primo tentativo, si presenta sotto le forme della ninfa Eco, e parla col suocero e fa disperare lo Scita, replicando tutte le sue parole. Giunge infine camuffato da Perseo e tenta di liberar la novella Andromeda dalle unghie dello spietato guardiano. Il mezzo con cui perviene a far fuggire il prigioniero è poi tutt'altro, come sa chi abbia presente l'intiera commedia.

Le suddette scene ci mostrano con evidenza il carattere ed i procedimenti della parodia, almeno in Aristofane. Le parole che Euripide rivolge al suocero e le risposte di questo son tolte di peso dall'*Elena*, con qua e là scappate e lazzi, che, per usare una frase

Digitized by Google

d'Aristofane stesso, non sempre sanno di fiori. Poi il tragediografo parla come se si rivolgesse ad una vaga donna o ad una tenera donzella, e ad ogni complimento gli spettatori non potevano non far le grasse risate mirando l'orribile ceffo del vecchio Mnesiloco, e le sue membra ornate come sanno i conoscitori di rappresentazioni vascolari riferentisi all'antica commedia. Questo motivo comico, del vecchio camuffato da donzella, dovè incontrare molto, perchè lo ritroviamo sopra un vaso in cui è figurata una parodia dell'*Antigone* (1). Infine la vecchia rozza ed ignorante, ed il soldataccio scita che custodiscono Mnesiloco, non sono all'altezza del linguaggio tragico, fraintendono ogni cosa, e danno le più strampalate risposte. I nostri Arlecchini e Stenterelli e Pulcinelli non si comportano altrimenti quando un personaggio parli loro in punta di forchetta; e le loro goffe risposte suscitano tuttora l'entusiasmo del popolino.

Ed ecco la prima delle tre scene, fra Mnesiloco, la vecchia ed Euripide, che arriva poi vestito da Menelao. Il vecchio probabilmente sdilinquendosi con caricatura, attacca il monologo che al principio dell'*Elena* euripidea suonava sulle labbra della tragica eroina.

MNESILOCO

Ecco nel Nilo le fluenti, altiere
di vezzose fanciulle: ei bagna, invece
de l'eterea piova, il bianco Egitto
fertile di sirmea negro a le genti (2).

---

(1) Wieseler, *Theatergebäude*, ix, 7.

(2) Eur., *El.*, 1-2. Il terzo verso è alterato. Il sirmea era una pianta purgativa.

Digitized by Google

CRITILLA

Che briccone, per Ecate Lucifera!

MNESILOCO

Ignobile non è la patria mia:
Sparta; e mio padre è Tindaro (1)

CRITILLA

Ah, ribaldo,
quello è tuo padre? Mi dirai Rospetto!

MNESILOCO

Elena detta fui (2).

CRITILLA

Mi ridiventi
donna daccapo, e ancora hai da saldare
il conto della prima metamorfosi? (3).

MNESILOCO

Molte giacquer per me su lo Scamandro
alme d'eroi (4).

CRITILLA

Magari ci crepavi
pure tu!

MNESILOCO

Qui sto adesso; e Menelao
lo sposo mio (5), non giunge. Ah, perchè io vivo
tuttor?

CRITILLA

Perchè sono poltroni i corvi! (6)

---

(1) Eur., *El*, 16-17.

(2) Eur., *El.*, 22.

(3) Mnesiloco, come abbiamo detto, s'era travestito da donna per aver accesso al Tesmoforio.

(4) Eur., *El.*, 52-53.

(5) Eur., *El.*, 49.

(6) Che ancora non sono andati a divorarlo come una carogna.

Digitized by Google

MNESILOCO

Ma sento al cuore mio come un solletico!
Deh, la mia speme, o Giove, non deludere!

EURIPIDE (*travestito da Menelao*)

Ov'è il signor di queste altere sedi
che gli stranieri accolga, affaticati (1)
ne l'agitato mar, fra le tempeste
e i naufragi?

MNESILOCO

La magione è questa
di Proteo (2).

EURIPIDE

Di qual Proteo?

CRITILLA

Per le Dee! (3)
Disgraziato, t'abbindola! Son dieci
anni ch'è morto Protea! (4)

EURIPIDE

E in che terra
approdammo?

MNESILOCO

In Egitto.

EURIPIDE

O me infelice,
ove approdammo!

CRITILLA

Ma che gli dai retta

(1) Eur., *El.*, 68.
(2) Eur., *El.*, 460. La forma è un po' alterata.
(3) Demetra e Persefone. Formola di giuramento peculiare delle donne.
(4) La vecchia confonde Proteo con Protea, generale ateniese.

Digitized by Google

a quella forca? Non sa neppur lui
quello che dice! È il santuario questo!

EURIPIDE

E Proteo è in casa, o mosse altrove il piede? (1)

CRITILLA

E non c'è via, t'ha incitrullito il mare,
straniero mio! Protea, ti dico, è morto,
e tu dimandi: è in casa o se n'è andato?

EURIPIDE

Ahi morto! Ed in qual tomba ebbe sepolcro?

MNESILOCO

Questo è il tumulo suo (2), dov'or sediamo.

CRITILLA

O ribaldaccio, che ti colga il fistolo!
Dunque l'altare me lo chiami tumulo?

EURIPIDE

E a che, velata di funeree bende,
siedi, straniera, in questo asil di morte?

MNESILOCO

Debbo, costretta a nozze ingrate, il talamo
partecipare col figliuol di Proteo.

CRITILLA

Perchè mi pigli in giro il forastiero?
O forastiero, questo fra noi donne
Per rubare il tesoro, c'è venuto!

MNESILOCO

Ladra! Cuoprimi pur di vituperî!

---

(1) Eur., *El.*, 467. L'espressione è un po' alterata.
(2) Eur., *El.*, 460 alterato.

Digitized by Google

EURIPIDE

Questa vecchia chi è che ti vitupera?

MNESILOCO

Eunóe, figlia di Proteo!

CRITILLA

O non la senti!
Critilla io sono, figlia d'Antifèo,
del borgo di Gargétto; e tu se' un birbo!

MNESILOCO

Ciancia a tua posta: non però fia mai
che il tuo germano io sposi, e rompa fede
al mio signore Menelao, ch'è in Troia!

EURIPIDE

Donna, che mai dicesti? A me rivolgi
le raggianti pupille!

MNESILOCO

Ah, mi vergogno
di te: troppe soffriva onte il mio viso!

EURIPIDE

Ma che?... Mi muor su le labbra la voce...
Numi! che veggio io mai!... Donna... Chi sei?..

MNESILOCO

E tu chi sei? quel che tu chiedi io chiedo.

EURIPIDE

Donna! Sei greca, o qui nascesti?

MNESILOCO

Greca;
ma la tua patria anch'io saper vorrei.

EURIPIDE

Tutta, tutta mi sembri Elena, al volto!

Digitized by Google

MNESILOCO

E a me tu Menelao,.. quello dei cavoli [1].

EURIPIDE

Sì, tu miri quell'uomo infelicissimo!

MNESILOCO

O giunto alfin de la tua sposa in braccio!
Prendimi, prendimi, o signor! circondami
de le tue braccia... To' un bacio! rapiscimi
rapiscimi, rapiscimi, rapiscimi
sul cuor tuo, senz'indugio!...

(*Tesmoforiazuse,* 855-916).

---

(1) Anche questi ultimi versi sono quasi tutti presi dall'*Elena.* I cavoli, come s'intende, non ce li ha messi Euripide, ma Aristofane, il quale rimprovera sovente all'odiato tragediografo, figlio d'un'erbaiuola, i suoi bassi natali.

Digitized by Google

SOGGETTI VARII

Fra le commedie che rientravano in questo o quel tipo più o meno definibile, il teatro antico ne vide sorgere alcune che doverono, a quanto sembra, far parte da sè stesse. E fra queste il posto d'onore va dato alla *Damigiana (Pitýne)* di Cratino.

A nessuno dei grandi commediografi gli antichi furono più larghi di lode che a Cratino, e perfino il rivale Aristofane lo paragonò ad un torrente che irrompe nei piani impetuoso e sbarbica e travolge abbattuti platani e quèrce (*Cav.*, 527). Ma, per contro, a niuno fu il tempo così fiero nemico. I frammenti di lui, per quanto lascino trapelare una efficacia archilochea ed un colorito e un sentimento poetico profondi, sono proprio ruderi mutilati. Come per compenso, della *Damigiana* possiamo quasi completamente riordire la tela.

Molto noto è l'aneddoto che diede origine a questa specie di apologia drammatica. Cratino era più che ardente cultore di Bacco, e gli altri commediografi lo proverbiavano, asserendo che le sue ultime composizioni non sapevano che di mosto (cfr. specialmente la Parabasi dei *Cavalieri*). Punto sul vivo, il canuto artista scrisse la *Damigiana*, e con essa trionfò nella gara annuale sui suoi competitori, uno dei quali era pure Aristofane.

La *Commedia*, sposa legittima del poeta, sdegnata perchè il marito la trascuri per una femminuccia di minor conto, la *Damigiana*, pensa al divorzio, e

Digitized by Google

si consiglia con amici comuni esponendo le proprie ragioni.

Un tempo alla sua donna avea la mente:
or non più; or come scorge un vinetto
mendéo di primo pelo, ei lo pedina,
gli fa la corte, e dice: — O come brilla!
Che candor! Reggerà tre parti d'acqua? —

(*Framm.* 182-183).

Qualche amico prendeva le difese dell'assente: — Si sa, ci vuole anche per lui un po' di svago; del resto, troverà sempre un po' di tempo da curare la sposa legittima. — No — rispondeva la *Commedia*.

Confuterò le tue ragioni. Un tempo,
pur avendo pe'l capo un'altra donna,
s'occupava di me, di quando in quando;
ma ora, un po' gli anni, un po' il bicchiere,
non ci posso contare affatto affatto.

(*Framm.* 181) (1).

Abboccamento di Cratino con gli amici che lo rimproveravano. — Tu trascuri troppo tua moglie per quella femminuccia; o — uscendo di metafora — per quel maledetto bevere tu non sei più il poeta d'una volta. Oh smetti. — Ma se il vino — rispondeva il vecchio — è l'anima della poesia! Chi beve acqua non farà mai nulla di buono! — (*Framm.* 199). Gli amici dubitano; e allora, per dimostrare la sua tèsi, il poeta s'abbandona al proprio estro; e così impetuosi gli sgorgano i versi dalle labbra, che un amico — si ricordi la similitudine di Aristofane — esclama:

Che torrente di versi, o nume Apollo!
Romoreggian le fonti, dai suoi labbri

(1) Cfr. le annotazioni e la ricostruzione del Kock in nota.

Digitized by Google

sgorgan dodici polle, dalle fauci
tutto un Ilisso. Oh che vi devo dire!
Tappategli la bocca, od ogni cosa
ei con un fiume inonderà di carmi!

(*Framm.* 186).

Il primo argomento degli amici è dimostrato falso. Essi pensano allora a qualch'altro spediente.

A

Come, come impedirgli di trincare,
di cioncare a diluvio?

B

Io l'ho, il rimedio!
Gl'infrangerò le coppe; come un fulmine
piomberò su' bicchieri a farli in cenere,
e su quant'altri vasi a ber gli servono,
ch'egli non ne possegga il più minuscolo.

(*Framm.* 187).

Chi sa se avveniva codesta strage d'innocenti? Certo alla fine il beone riconosceva i propr torti, e si rappaciava con la sposa (*Framm.* 188). Ma, prima di lasciar la *Damigiana*, ricordiamo una situazione comica che traspare da un verso. Cratino, probabilmente mezzo ebro, mirava una bottiglia vuota, e tristemente sclamava:

Dunque il tuo ventre è pien di ragnateli!

(*Framm.* 190).

Pare che una qualche voga acquistassero in Atene i *Pesci* d'Archippo. Gli Ateniesi, come si sa, eran ghiottissimi di pesci. Questi muovevano loro guerra e concludevan poi la pace a patto di avere e divorare a loro volta alcuni dei più famigerati *ittiofagi*. Si trattava, come si vede, d'una pallida imitazione degli *Uccelli*; nè, dai suoi frammenti, Archippo ci appare artista troppo fine.

Digitized by Google

Una originale commedia doverono essere i *Giuocatori di cottabo*, d'Amipsia. Il *Cottabo* era molto gradito agli antichi, nè pare improbabile che il lavoro fosse diretto a canzonare qualche resipiscenza d'entusiasmo dei buoni Ateniesi per quel giuoco. Anche noi Romani abbiamo avuto i nostri *Fanatici del giuoco del lotto.*

Il pensiero corre poi al Molière quando fra i titoli delle commedie di Frinico si trova un *Monótropos (Il Misantropo).* Avrà l'autore dipinto veramente un *carattere*? O il tipo del misantropo fu una semplice macchietta, e la commedia mirò nell'insieme ad altro scopo? Ad accettar la prima ipotesi indurrebbero veramente il titolo ed il frammento:

> Solitario è il mio nome, e fo una vita
> da Timone. Sto a me, senza nè moglie
> nè famigli, cruccioso, taciturno,
> ostinato; e il sorriso non conosco;
>
> (*Framm.* 18).

ma ad ogni modo, se pur si debba rinunciare a questo *carattere*, troviamo nella commedia antica delle *pitture di costumi*, o, alla moderna e con maggior precisione, d'*ambiente*. Ferecrate, che abbiam già veduto rivaleggiar degnamente per fantasia e finezza artistica con gli altri grandi commediografi, e a cui l'antichità tribuì l'epiteto di *atticissimo*, ebbe anche il merito d'introdurre nella commedia antica questo genere che ebbe poi nella media una voga straordinaria. A noi restano i titoli e dei frammenti delle sue *Petále, Coriannó, Thálassa.*

Il carattere principale di queste rappresentazioni dovè essere la esattezza della riproduzione, perchè Antifane diceva ad Alessandro Magno che a gustarle pienamente bisognava aver convissuto a lungo con

Digitized by Google

etère e avere scambiate con loro di molte busse. E questo carattere ha una speciale importanza, che rileverò dopo data la versione dei più importanti frammenti della *Coriannó*.

In essi è svolta la seguente scenetta o idillio borghese. Luogo d'azione, l'atrio della casa di Glice, etèra. Arriva dal bagno la padrona, accaldata e stanca, in compagnia d'un'amica, e chiede alla sua fanticella da sedere e da rinfrescarsi. Mentre chiacchiera di cose indifferenti, giunge la protagonista, Coriannó, anch'essa infiammata ed assetata, e Glice le fa mescer vino dalla fanciulla. Questa, come vedremo, non riesce però a compiere in maniera soddisfacente il proprio ufficio.

GLICE

Fammi sedere! E tu recami il tavolo
e il calice qui fuori, e qualche ninnolo
da mandare giù il vino.

FIGLIA

Eccoti calice,
desco, e un po' di lenticchie.

GLICE

No, lenticchie
non me ne dar, perdina, che l'ho in uggia!
Come ne mangi ti putisce l'alito! (*Framm.* 67).
Dei fichi al forno vo' piuttosto. Spicciati,
dei fichi neri, intendi?
(La fanciulla parte. Glice alla compagna). Fra quei barbari
dei Mariandini, oh non li chiaman pentole
i fichi neri? (1).
(*Framm.* 68).

(1) Ho tralasciato un certo equivoco in cui cadrebbe la fanciulla fraintendendo le parole di Glice, perchè credo non sia esistito mai se non nel cervello dei commentatori.

Digitized by Google

(Arriva Coriannó).

CORIANNÓ

Giungo dal bagno, e sono un fuoco, e arido
ho il gorgozzule.

GLICE

Siediti e rinfrèscati.

CORIANNÓ

Per le Dee, la saliva mi s'agglutina!

FIGLIA

In che coppa t'ho a mescer? nella piccola?

CORIANNÓ

Piccole coppe, no: mi fanno recere
da che ci bevvi un purgante! Teh, mescimi
in questa mia ch'è più grande... (*Framm.* 69).

(Presenta una coppa mostruosa che portava seco. La fanciulla mesce. Coriannó accosta la coppa alle labbra, fa una smorfia, e dice):

Impossibile
Mandarlo giù, Glice mia!

GLICE

Troppo languido?

CORIANNÓ

Acqua!

GLICE *(alla fanticella)*

O briccona, com'hai fatto a mescere?

FIGLIA

Due d'acqua, o mamma...

GLICE

E di vin?

FIGLIA

Quattro.

GLICE

Al diavolo!
Tu puoi far da coppiera alle ranocchie.

(*Framm.* 70).

Digitized by Google

I Greci non bevevano vin pretto, e di solito allungavano una parte di vino con tre d'acqua. Sicchè fra Coriannó che porta sempre addosso una coppa ben capace, e Glice che chiama la figliuola *coppiera delle ranocchie* perchè ha mescolate due parti d'acqua con quattro di vino, non si sa a chi dar la palma della vinolenza. Del resto, la beffa non è, come si potrebbe credere, diretta alle sole due femminucce, nè limitata alla classe delle etère: fra i commediografi era luogo comune riprendere il troppo devoto culto che pare professassero in genere le donne greche per la *diva bottiglia*.

Ricorderò, se mi si permetta una breve divagazione che Aristofane dalla *risorsa* un po' trita ha derivata una delle sue più comiche situazioni. Nelle *Tesmoforiazuse* Mnesiloco viene riconosciuto ed afferrato dalle donne. Per salvarsi strappa ad una di essa il pargoletto che tiene fra le braccia, e minaccia di svenarlo se non gli si rende la libertà. Le donne tengono duro, ed egli s'appresta al sacrificio; ma, sciolto dalle fasce, il pargoletto non è più un pargoletto, bensì un otre di vino, che il vecchio svena mentre la desolata madre accorre con un vaso per raccogliere almeno il sangue della vittima.

E da un frammento della *Tirannide* di Ferecrate, bello come tutte le cose di questo poeta, ma intraducibile per troppa abbondanza di nomi specifici di vasi, intravvediamo una situazione non meno bizzarra. Le donne, impadronitesi del supremo potere, han lasciato agli uomini tutti i vasi da bere piccini e bassi d'orlo, e riservati per sè otri grossi e panciuti come barche.

Ma, tornando al nostro soggetto, donde avrà tolta Ferecrate l'idea di queste sue composizioni?

Non è chi non senta come il cicalar di Glice e di

Digitized by Google

Coriannó rammentino il divino cinguettio di Gorgo e Prassinoe nelle *Adoniazuse* di Teocrito. E, poichè dice uno scolio che questo impareggiabile idillio fu imitato da uno de' mimi di Sofrone: chi sa che con le sue composizioni popolaresche e informate alla vita reale, il celebre mimografo non abbia data l'ispirazione e forse i colori a queste nuove, singolari rappresentazioni sceniche?

Comunque, con i drammi di etère appare nell'arte comica la tendenza a sostituire alla poetica, brillante, grottesca e mostruosa creazione fantastica, l'osservazione e la riproduzione esatta del vero. Inoltre, nella *Coriannó* si vedevano un padre ed un figlio disputarsi l'amore della protagonista (*Framm.* 71, 72, 73), la quale, è troppo ovvia supposizione, dovè tenere a bada entrambi i merli. Amore ed intrigo, due elementi affatto sconosciuti all'antico dramma comico.

Ferecrate, dunque, con queste sue *commedie etairiche*, primo, e per qualche tempo, sembra, senza imitatori, introduce alcunchè di assolutamente nuovo nella *commedia antica*. Sul cui vecchio tronco, pertanto, la *Coriannó*, la *Petále*, la *Thálassa* furono frutti fuor di stagione, o, se si vuole, primizie, primizie d'una nuova fioritura, della *commedia di mezzo*.

Digitized by Google

LA "COMMEDIA FIABA" IN ATENE

Digitized by Google

Dall'*Atene e Roma*, **luglio-agosto 1898.**

Digitized by Google

Sepolti fra i gorghi lutulenti della tarda erudizione, dispersi, frantumati, corrosi, brillano ancora di squisito garbo attico i frammenti dell'antica commedia ateniese. I dotti volgono le pupille bramose a quelle rovine: come far risorgere l'edificio incantato che, al cenno di savî maghi, cuoprì con favolosa prontezza i regni di Diòniso delle sue fantastiche architetture? Ahimè, niuna scienza può riuscirvi, niun potere; anzi, è temerità cimentarsi. Per le tragedie che avevano a fondamento il mito, si possono tentare ricostruzioni che diano qualche idea dell'opera perduta; ma che appiglio dànno pochi versi, magre notizie, a riordire la trama di commedie in cui gli episodi si succedevano inaspettati e capricciosi come i voli d'una rondine?

Penso tuttavia che meritasse più attenzione di quanta ne abbia riscossa fra iniziati e profani, il tentativo dello Zielinski. Questo scrittore, che con altre opere è poi assurto a più alta speculazione, aveva già dimostrato dottrina, acume e senso d'arte veramente notevoli nel suo scritto giovanile ' La Commedia-Fiaba in Atene ' (1), dove tentava di deter-

(1) *Die Märchenkomödie in Athen,* Pietroburgo, 1885.

Digitized by Google

minare l'esistenza di un tipo speciale, fino ad allora non sospettato, di commedia attica, e di ricostruirne alcuni esemplari. Era, la sua, e rimane un'ipotesi, in più parti assai discutibile; ma contiene anche molto di vero, ed ha innanzi tutto vivacità affascinante. Non ispiacerà pertanto ai lettori una corsa pei campi dell'antica poesia, della moderna e viva leggenda greca, anche se dovremo raccogliervi assai più fiori che frutti.

Gli *Uccelli* d'Aristofane, dice lo Zielinski, presentano innegabili caratteri di fiaba; e molti luoghi di altre sue commedie sembrerebbero derivati da raccontini e folo popolari. Ma per la mancanza di confronti parrebbe impossibile determinare se e fino a qual punto il dramma comico attingesse a quei tesori di fantasia e di poesia che i grammatici, per il disprezzo onde avvolgevano le schiette creazioni del genio popolare, hanno lasciato miseramente disperdere. Però, aggiunge egli con fantasiosa immagine, mentre l'antica mitologia crollava sotto l'insostenibile cozzo delle idee nuove, la fiaba viveva fra il volgo un'umile perenne esistenza, finchè, dopo un sopore due volte millenario, fu ridestata, questa bella al bosco dormente, da un'animosa schiera di cavalieri, al sole ed alla scienza. Le novelline e le favole che dice ora il popolo greco, sono consumate, rinfronzolite o contaminate, le stesse che narrarono ai bimbi le nutrici e le nonne dei tempi di Aristofane e di Eupoli. Quel che sembrava impossibile, è ora possibile; e il confronto c'insegna anche più di quanto potessimo sperare.

È assai notevole — parla sempre lo Zielinski, le cui argomentazioni riferisco qui e nelle seguenti pagine — una incoerenza nella tela degli *Uccelli*. Peitetero ed Euelpide cercano una città tranquilla,

Digitized by Google

dopo gravi stenti la trovano... e allora non se ne occupano più, tanto che nella seconda parte del dramma non si discorre affatto di città, ma di usurpare il regno a Giove. Qui v'ha dualismo, aggruppamento meccanico di parti; che per altro si giustifica pienamente quando si sappia che Aristofane non ideò la trama egli stesso, ma la ordì con due favolette che il popolo greco narra tuttavia.

' C'era una volta un re, dice la prima, che aveva tre figli e tre figlie; e in punto di morte ordinò ai maschi di trovar marito alle sorelle e poi di ammogliarsi loro. La più grande delle ragazze sposò un leone, quella di mezzo una tigre, la minore un'aquila. Il figliuolo più giovane sposò una Nereide; ma, compiute appena le nozze, essa gli fuggì, e gli disse che, se voleva, l'andasse a cercare in un paese misterioso dai monti di marmo e dai prati di cristallo. Dove però fosse quel luogo, niuno potè dirglielo. Il giovanotto andò allora dal cognato leone, che radunò tutti gli animali; ma nessuno sapeva niente. Andò dal cognato tigre, meno che meno. Infine andò dal cognato aquila che chiamò a raccolta tutti gli uccelli. E c'era fra gli altri uno sparviere zoppo, che sapeva, e condusse il giovane in una città fantastica, dove finalmente potè riavere la sua Nereide '.

Spogliato il racconto da quel ricorrere del tre che appare in tutte le fiabe, e che lo Zielinski chiama *trigeminazione* (tre fratelli e tre sorelle; tre tentativi, due falliti, uno riuscito), rimane quale motivo della favola un viaggio ad un paese misterioso, guida un uccello zoppo. I tratti appunto della prima parte degli *Uccelli*. Peitetero corrisponde al figlio del re, il cognato Bubbola al cognato aquila, il graccio e la cornacchia non sono che uno sdoppiamento dello sparviere zoppo.

Digitized by Google

Ed ecco la favoletta che ispirò la seconda parte della commedia.

' Il re dei granchi mandò un bel giorno a chiedere la figliuola in isposa al potente signor del paese. Questi non ha nulla in contrario, desidera soltanto farsi un'idea di ciò che valga il pretendente, e gli fa sapere che la mattina dopo vuol veder costruito un ponte di perle e pietre preziose, dal proprio palazzo al palazzo del granchio. La mattina dopo, il ponte è fatto. Allora il re chiede un giardino avanti alla sua casa, con fontane che buttino gemme, oro e brillanti. E il giardino fu compiuto in una notte. Allora il re volle un muraglione avanti il suo castello, più alto del castello; e quando poi vide anche il muraglione, non esitò più, e il re dei granchi celebrò le nozze '.

Similmente Peitetero, per virtù del muraglione innalzato dagli uccelli, guadagna la mano della ragazza Regina *(Basileia)*. E Aristofane è rimasto così fedele alla favola, che, mentre da prima si tratta di edificare una città, poi si parla senz'altro di un semplice muro.

Dunque, dalla leggenda i poeti comici trassero talvolta non solo particolari e motivi, ma la tela intera delle loro composizioni. Brilla ora fra le tenebre un fuocherello guidatore; chè se tra i frammenti di qualche dramma comico il cui titolo si connetta con una data fiaba, ne troveremo alcuni che in essi abbiano luogo adeguato, potremo concludere la commedia aver tolta in prestito e sceneggiata la materia di quella fiaba. E, con questo criterio, qualche ricostruzione pare possibile.

Delle *Capre* di Eupoli sappiamo poco o nulla. Sembrerebbe da alcuni frammenti che vi avesse parte un uomo rozzo, pastore o contadino, il quale andava per erudirsi da un sofista (*Framm.* 3, 4, 11, 13 ecc.):

Digitized by Google

dunque, probabilmente, una satira di costumi, un alcunchè di simile alle *Nubi* aristofanesche.

Ma vediamo. Un frammento (10) dice:

Appressa, ch'io l'olezzo ne aspiri, la tua bocca;

e se confrontiamo questo luogo con l'altro di Ferecrate (*Framm.* 25):

Qual capretta, di favi la bocca avere aulente,

sembrerà assai probabile che quel vezzo eupolideo fosse rivolto ad una capretta. Ma non ad una delle caprette del Coro, le quali, separate dagli attori (1), si trovavano nell'orchestra: dunque, ad una che aveva parte attiva nell'azione.

Questo personaggio capra, innegabilmente, ci conduce nel regno delle favole; e d'una favola sembrano proprio le parole (*Framm.* 1):

S'una di loro inferma giace, subito
dice al pastore: comprami *selachio* (2).
E che, se vede il lupo? Innalza un grido
e lo dice al pastore.

Chè se si aggiunga l'altro verso (*Framm.* 2)

Tu qui siedi, e non sai che ragionar di capre;

potremo senz'altro narrare la storiella ispiratrice del poeta:

' C'erano una volta due sposi che non avevano figli. La moglie pregò un bel giorno Iddio che le mandasse un bambino, fosse magari una capretta. Iddio la esaudì, ed essa diede alla luce una capretta,

(1) Così credeva lo Zielinski nel 1885; ma vedi ora *Atene e Roma*, I, 113 sgg.

(2) Da servire come rimedio (σελάχιον è nome di pesci minuti, una specie di sardine).

Digitized by Google

svelta ed intelligente, che ciangotta con la mamma e porta da bere al babbo nei campi ». Qui si potrebbe abbastanza bene inserire il frammento primo.

Quando torna dai campi, la capretta si spoglia del vello per nettarlo, e in tale occupazione la sorprende il figlio del re. Essa sguiscia di nuovo nella sua pelle, e corre a casa. Il figlio del re innamora perdutamente, e dice alla madre che vuole sposare la capra. La regina è desolata. « Sposa una principessa, e non una capra! ». Ma non c'è verso; il principino vuole la capra o nessun'altra. Ed ecco il posto del secondo frammento.

La regina deve alla fine accondiscendere, e manda a chiedere la capretta alla sua madre. Ma questa da principio non vuol saperne, e la regina devè andare ella stessa a prendere la bestiuola. Come il principe la vide, si riebbe, l'abbracciò stretta stretta, e la baciò e ribaciò:

Appressa, ch'io l'olezzo ne aspiri, la tua bocca!

La sposa uccella per alcun tempo lo sposo, apparendogli ora come fanciulla, ora come capra, finchè quello un giorno, trovata la pelle, la bruciò e così ruppe l'incanto per sempre.

Aggiungiamo ancora l'*Eolosicone* di Aristofane. Di che si trattò in questa commedia? Il titolo ci risponde: di un tal Sicone che si trovava in condizioni analoghe a quelle di Eolo, conosciuto per le nozze peccaminose dei suoi figli Macareo e Canace. Ma fu questa commedia una parodia pura e semplice dell'*Eolo* di Euripide? Da un luogo di Libanio (1) parrebbe veramente che Sicone commettesse egli

(1) ' È più vanaglorioso di Alcibiade, e fa azioni da Sicone; e ciò che questi faceva, chiedilo ad Aristofane '

Digitized by Google

stesso la colpa di cui nella favola si bruttava Macareo. I frammenti in sè non ci permettono di risolvere la questione; ma sentite un po' questa favoletta.

'C'era una volta un re che aveva una figliuolina bellina bellina, e quando fu cresciuta, le disse: tu devi essere mia sposa. La fanciulla corse dal vescovo; ed al vescovo disse il re: quando uno s'è cresciuto un agnellino, meglio è che lo mangi lui od un altro? — Meglio, disse il vescovo, lo mangi lui. — La povera figliuola deve apparecchiarsi alle nozze; ma chiede prima tre vestiti di puro oro, piene le tasche di ducati, e una fossa fonda dieci tese. E il re tutto le concede, certo dicendole, come in un frammento conservato della commedia:

Spicciati dunque, indugio non si frapponga, ch'io
possa comprare, o donna, tutto ciò ch'ài desìo.

La fanciulla prende le vesti, salta sul letto, balza nella fossa, e dice: terra, sprofòndati. Subito si trova d'incanto in un paese sconosciuto, dove, cinta di rozze vesti, entra al servigio del re, guardiana delle oche. Ma di quando in quando s'avvolge nei suoi broccati, e come una visione fantastica appare al figliuolo del re per poi subito dileguare. Il povero giovanotto delira d'amore. — A questa circostanza dovè bene, in una maniera qualunque, riferirsi il verso (*Framm.* 9):

Se il garzon s'innamori d'una giovane schiava.

Infine ella vuol far da coppiera al principe; ma mentre mesce, la rozza pelle che la ricuopre si fende e i presenti vedon tralucer tutto (cioè l'abito d'oro)

(Liban., Epist. 420, pag. 215). A rigore, non si può indurre dal luogo quel che dice lo Zielinski.

Digitized by Google

attraverso l'abito servile'. — Non si può proprio pretendere una più precisa corrispondenza con il brano aristofanesco (*Framm.* 8):

E come dalla lampada la fiamma, scintillava
Così la sua bellezza (1) dall'abito di schiava.

***

I sagaci lettori avranno volta per volta osservato quanto di eccessivamente acuto e di specioso vi sia nelle argomentazioni pur tanto ingegnose dello Zielinski. Così, senza il tedio di una minuta confutazione, mi basterà esporre le principali difficoltà che secondo me si oppongono alla sua teoria.

Il dualismo che lo Zielinski crede di ravvisare nella tela degli *Uccelli*, in realtà non sussiste. Peitetero ed Euelpide cercano, sì, una città tranquilla, ma nessuna di quelle proposte dal Bubbola li soddisfa. La città sul Mar Rosso, no, perchè un bel mattino hanno paura di veder giungere la galera Salaminia che richiami loro, come già Alcibiade dalla Sicilia, in Atene; a Leprèo dell'Elide, no, perchè da *Lepreo* a *lebbra* è breve il passo; fra gli Opunzi della Locride, nemmeno, poi che sanno per prova che razza di briccone sia il sicofante Opunzio. Euelpide pensa allora a rimaner fra gli Uccelli, onde a Peitetero, giacchè l'appetito vien mangiando, balena

(1) Il greco ha veramente πάντα, ogni cosa, che s'accorderebbe meglio con la novelletta; ma credo di rendere il pensiero del poeta traducendo così. Cfr. Kock, nota al frammento Aristof., *Rane*, 409 sg. E mi par curiosa concordanza quella delle *Etiopiche* di Eliodoro, in cui la bellezza della eroina Cariclea rifulge pur dalla veste servile (v, VIII, 5): ἀπ' εὐτελοῦς γὰρ καὶ ταῦτα τῆς ἐσθῆτος οἷον νέφους αὐγὴ σεληναίας διεξέλαμπεν.

Digitized by Google

l'idea della città fra cielo e terra, di Nubicuculia che dovrà intercettare i viveri ai Numi. Il duplice disegno s'incarna perfettamente nella seconda parte. I Numi son costretti dalla fame a capitolare; e alla tranquillità di Nubicuculia ci si tiene tanto, che a colpi di bastone se ne discacciano tutti i turbolenti, indovini, affaristi, ufficiali pubblici, sicofanti, e, con predilezione, poeti. Dunque, non aggruppamento meccanico, ma un'azione mirabile per coerenza, nella quale i tratti degli uccelli guide e della costruzione del muro, attinti, anch'io lo credo, a fonte popolare, rimangono particolari accessorî eliminabili senza danno della economia generale. Gli *Uccelli* sono veramente una favola, ma una favola che ha sola origine dalla sovrana fantasia di Aristofane.

Perduto così quest'unico preteso esempio, non abbiamo più diritto d'ammetter l'esistenza di una *commedia-fiaba* come lo Zielinski la intende, e dobbiamo guardare con scetticismo anche le altre ricostruzioni, per quanto siano acuti e curiosi i ravvicinamenti su cui poggiano. Del resto, senza neppur qui addentrarmi in particolari, mi par difficile ammettere un personaggio capra fuori del Coro. E se fra le commedie d'Aristofane, che non finiva mai di parodiare a proposito e a sproposito Euripide, e che insieme con Strattide fu uno dei più zelanti cultori della *commedia-parodia*, troviamo un *Eolosicone*, scritto quando quel genere era in voga, difficilmente potremo liberarci dall'idea che questo *Eolosicone* fosse una parodia appunto dell'*Eolo* euripideo.

Ma non si può davvero negare il valore dei molti e quasi sempre persuasivi raffronti istituiti dallo Zielinski fra motivi di fiabe neo-elleniche, spesso comuni anche ad altri popoli, e passi poetici delle commedie; e questi raffronti ci mostrano come il

Digitized by Google

dramma comico s'abbeverasse più largamente di quanto si supponeva alle sorgive popolari, e ci spiegano quello spirito che alita in esso di spontaneità e d'incantevole freschezza. Le barzellette del mangione e del raccontafrottole, le fantasie del paese di Bengodi, degli animali parlanti, ed altre ancora (cfr. Zielinski, pag. 6 sg., 19 sg.), furono usufruite dai poeti comici. E in taluni casi possiamo vedere in che modo essi seppero crescere ed educare quei fiori semplici e selvatici.

Raccontano ora, le donnette greche, di Cenerentola che ottenne di poter mutare in realtà i sogni della sua fantasia. Ella chiede un gran palagio, fornito di ogni comodità e ogni agio. Non ha finito d'esprimere il desiderio, ed eccola in un gran castello, dove tutte le masserizie sapevano parlare, rispondevano alle sue domande, adempievano i suoi ordini. Quando aveva appetito, bastava dicesse: Vieni qui, tavola, apparècchiati; qui, cucchiai, coltello, forchette, bicchieri, bottiglie; qui cibi. E dopo il pranzo domandava: siete ancora tutti? manca nessuno? — Siamo tutti, nessuno manca.

Ecco come Cratete sfaccettò e brunì nelle sue *Fiere* quel diamante greggio. Parlano (*Framm.* 14) due persone, un *avvenirista* che vuol abolire la schiavitù, e un retrogrado che gli oppone:

A

Nè più servi nè serve alcun possederà?
Ma dovrà dunque un uomo già avanti con l'età
far da servo a sè stesso?

B

No no, chè semovente
ogni cosa io vo' rendere.

Digitized by Google

A *(con ironia)*

Bell'util per la gente!

B

Certo! perchè ogni oggetto correrà da sè stesso
quando alcuno lo chiami. — Tavolo! vien qui presso,
apparècchiati. — O sacco, giù, e impasta la farina.
O boccia, mesci. — Ov'è la tazza? Va in cucina
e sciàcquati! — Scodella le bietole, marmitta. —
Pane, sul desco! — Ehi, triglia! — « Ma se non mi [son fritta
da questa parte, ancora! » E dunque ungila un poco,
Spruzzaci un po' di sale, poi rivolgila al fuoco.

Non così evidente, ma secondo me abbastanza sicuro, è il ravvicinamento fra la prima scena della *Pace* d'Aristofane e la storiella, a noi italiani molto nota, del re che si condusse in casa una pulce, e la fece ingrossare ingrossare, poi la uccise, la scuoiò, e pose la pelle smisurata come enigma ai pretendenti di sua figlia. Per altro scopo, veramente, Trigeo nutrì uno scarafaggio; ma lasciamo la parola ad uno dei suoi servi (v. 54 sgg.).

SERVO *(al pubblico)*

È pazzo il mio padrone, pazzo d'una maniera
tutta nuova, non della vostra (1). Da mane a sera
gli occhi al ciel ficca, sganghera la bocca, e scaglia [affronti
a Giove, e dice: « Oh insomma, Giove, che cosa conti
di fare? Giù la scopa! (2) L'Ellade non spazzare!

(1) La mania degli Ateniesi pei processi, già punta nelle *Vespe*.

(2) ' Spazzare ' per ' saccheggiare ' era metafora comune, e non suggeriva più alcuna immagine; ma Trigeo pensa che per ispazzare ci vuole la granata; e ne scorge una fra le mani di Zeus.

Digitized by Google

TRIGEO *(dal di dentro)*

Ahimè, ahimè!

SERVO

Zitti, Zitti, s'è inteso come un grido, mi pare!

TRIGEO

Oh Giove, pe'l cervello, dimmi, che ti ci passa?
Senza addartene, sopra le città fai man bassa!

SERVO

Ecco, ecco la manìa che dicevo: voi stessi
ne udite un saggio. E come parlava ai primi accessi
di bile, ve l'ho a dire? Qui fuori, proprio in questo
luogo *(accenna)*, diceva: « Come salire presto e lesto
da Zeus? » — Poi, fatte certe scalette fine fine,
s'arrampicava al cielo. Cadde, e si ruppe alfine
la testa. E andò in malora, dopo, vattelapesca
dove; e uno scarafaggio di razza gigantesca,
etnèo (1), ci portò ieri. E me, mi comandò
di custodirlo; e il dorso ei gli drusciava, a mo'
d'un puledro, e diceva: « Deh, Pegasèo, deh, alato
generoso, a vol toglimi, recami a Zeus d'un fiato! » (2)
Ma cosa fa! Guardiamo: voglio far capolino.

Si china a guardare dalla fessura dell'uscio, e sùbito balza esterrefatto.

Correte qua, vicini, correte! Oh me tapino!
Va per aria il padrone, fa verso il ciel viaggio,
salito a cavalcioni sopra lo scarafaggio!

Dal tetto della casa spunta e si leva in aria un mostruoso scarafaggio con sul dorso Trigeo.

---

(1) Gli scarafaggi dell'Etna erano famosi per la loro grossezza.

(2) Nel *Bellerofonte* d'Euripide, l'eroe si rivolgeva a Pegaso con parole di cui queste d'Aristofane sono una parodia (Nauck², *Framm.* 306).

Digitized by Google

Come si nutrisse lo scarafaggio, era rappresentato nella prima scena in una maniera « che col naso e con gli occhi facea zuffa ». La scelta poi, e forse la sostituzione di quel sudicio animaletto alla pulce si dovè al fatto che Esopo narrava lo scarafaggio essere, solo fra i volanti, pervenuto a Giove per vendicarsi dell'aquila (*Pace*, 129 sg.) Così, nella commedia s'intricano bizzarramente vermene divelte da ogni suolo.

E ricordiamo, per finire, la costruzione del muro di Nubicuculia (Aristof., *Uccelli*, 1133 sg.). Lo Zielinski ha osservata la sua relazione con quello innalzato dal re dei granchi; ma non ha trovato che questo nella favola si faccia aiutare dai suoi sudditi. Per altro, si può appena dubitare che il motivo di piccoli animaletti i quali, supplendo col numero alla pochezza delle forze, menano a fine imprese colossali, motivo così comune alle nostre favole, mancasse alle greche. E mi sembra anzi che in alcune parole di Peitetero rimanga traccia dell'imprestito fatto dalla Musa popolare alla aristofanèa. Un messaggero narra vivamente come fu costruito il muro: lo hanno innalzato, egli dice,

Gli uccelli soli soli: non vi prestò servizio
pietraio o muratore, non manovale egizio:
di lor mano lo alzarono, sì ch'io trasecolassi.
Giunsero trentamila gru di Libia, co' sassi
pei fondamenti in corpo; coi becchi li conciavano
i tralli; le cicogne, diecimila, spianavano
mattoni. L'acqua, poi, la portavano a volo
pivieri e ogni altro uccello fluviatile, dal suolo.

PEITETERO

Chi porgeva il cemento?

MESSAGGERO

Col giornello, gli aironi.

Digitized by Google

PEITETERO

Come ce lo buttavano?

MESSAGGERO

Questa da talentoni
la trovarono: l'oche, ficcando i piedi in quello
come se fosser pale, lo mettean nel giornello.

PEITETERO

Cosa non fanno i piedi! (1).

MESSAGGERO

Poi l'anatre, in grembiale,
trasportavan mattoni. E in alto battean l'ale
le rondini; e portavano del cemento, tenendolo
nel becco; e trascinavano dietro a lor l'archipendolo
a mo' dei bimbi (2).

PEITETERO

E ora, chi vorrà pagar più
gli operai? Ma il lavoro di legname, di' su,
chi lo ha fatto?

MESSAGGERO

Spertissimi maestri erano i picchi
che il legno per le porte conciâr co' becchi; e i picchi
eran così gagliardi, che parea pel fracasso
d'essere in arsenale. — Sicchè ora ogni passo
è sbarrato da porte serrate a catenaccio;
si fa guardia all'intorno, si va col campanaccio
in giro a far la ronda, ci sono sentinelle
in ogni posto, e fiaccole pronte ai segnali nelle
torri; ma io vo' a lavarmi. Tu omai provvedi al resto.

---

(1) Un proverbio greco diceva: che non farebbero le mani?

(2) Luogo difficilissimo. Si segue l'esegesi data dal professor E. Piccolomini nel suo Ὑπαγωγεύς (Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, vol. II, fasc. 2°, pag. 101 sg.).

Digitized by Google

E qui Peitetero, per la gran meraviglia, rimane fermo; pare, come don Bartolo, una statua. Il Coro deve riscuoterlo da quello stupore:

CORO

Ehi! Che fai! Ti stupisci tanto che così presto
sia sorto il muro?

PEITETERO *(riscuotendosi)*

Certo, pei Numi! E c'è di che!
Somiglian proprio a fole, codeste, pare a me!

Supponete che egli alluda a fole conosciute da ogni spettatore, e una nuova arguta grazia si effonde su tutto il luogo. Ma anche altri passi delle commedie ricevono da simili confronti più o meno ampî schiarimenti: alcuni ne ricorda lo Zielinski (per es. pag. 6 sg.); e forse in questo campo c'è ancora più che da spigolare.

Concludendo, la *teoria* dello Zielinski è probabilmente, nel suo insieme, essa stessa una fiaba; ma una fiaba piena di vivacità e di vita, che ci ammalia il pensiero anche se, non più creduli, ne riconosciamo l'insussistenza. E resta merito del geniale scrittore l'averci chiaramente additato uno dei più puri e ceruli rivi che derivò nel suo alveo la commedia attica, quel meraviglioso fiume che travolge tanto limo ateniese, ma non riflette però meno limpidamente tutti gli azzurri, tutte le nevi, tutte le porpore del cielo.

Digitized by Google

Digitized by Google

IL MIMO GRECO

Digitized by Google

Digitized by Google

I moderni studî filologici ed archeologici avevano da qualche tempo svelata l'esistenza di antichissime farse popolaresche elleniche, di molto anteriori al dramma attico e alla stessa commedia di Epicarmo. Ermanno Reich, in una poderosissima opera, ha studiato questo genere d'arte finora poco o nulla conosciuto, e ne ha descritto il tenace propagarsi attraverso i secoli, e i notevoli influssi su opere d'arte drammatiche e anche semplicemente narrative. Riassumo in poche parole i risultati delle sue ricerche, avendo sott'occhio anche altri due brevi scritti in cui egli è tornato sulla questione (1).

Già durante l'ottavo e il nono secolo av. Cr., si sviluppò in tutto il mondo ellenico un piccolo dramma burlesco in prosa, che riproduceva fedelmente tipi e caratteri della vita reale. Ebbe varî nomi nelle diverse regioni, e in Sicilia primamente quello di *mimo*, che da Aristotele e dai Peripatetici in giù rimase canonico. Vicino al mimo in prosa, o *mimologia*, ce ne fu un altro cantato, la *mimodia*. Durante il periodo alessandrino, nelle grandi città ellenizzate dell'Oriente, la mimodia e la mimologia si fusero in un gran complesso, la *Ipotesi mimica*, che giunse anche

(1) *Deutsche Litteraturzeitung*, XXIV, 44. — *Der Mann mit dem Eselkopf*, Anno XL dagli Annali della *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*.

Digitized by Google

sulle scene di Roma e prese veste latina. Filistione per i Greci, Publilio Syro e Decimo Laberio per i Latini, furono i classici di questa forma d'arte, che in tutto il mondo romano e greco entusiasmò ogni classe sociale, dal popolo ai monarchi, senza che i padri della Chiesa riuscissero a bandirla dalla scena. Dagli ultimi secoli av. Cr. in poi la ipotesi mimica fece una spietata concorrenza alla tragedia e alla commedia classica, e nel primo secolo av. Cr. finì per cacciarla da ogni teatro d'Oriente e d'Occidente. E s'intende. Essa, perennemente mobile, rifletteva tutti i mutevoli aspetti della vita; mentre l'antico dramma classico rispecchiava fatti e leggende morte da secoli nella coscienza del popolo. Così, Eschilo, Sofocle, Euripide, furono sopraffatti a poco a poco dal mimo; finchè nel medioevo perfino il nome di tragedia e di commedia furono dimenticati, come il mondo moderno ha dimenticato quello di ipotesi mimica.

Durante l'età di mezzo, l'ipotesi mimica in Occidente vivacchia appena; ma nel regno greco-bizantino dei Romei esso rimane in pieno rigoglio; e dopo la caduta di Bisanzio, impara il turco, e ridiviene, ultima e tuttora viva incarnazione, la farsa dei pupi col famoso tipo di *Karagöz* (occhio bruno), il pulcinella turco, beniamino e delizia di tutte le città d'Oriente. Anche gl'istrioni dell'Estremo Oriente, gl'Indiani innanzi tutto, sono discendenti dei mimi greci.

Dopo la caduta di Costantinopoli, i mimi bizantini giungono a Venezia. Divampando a questo alito, i fuocherelli tuttora sopiti nei bassi strati sociali producono una magnifica fiammata, la commedia dell'arte, che acquista in breve su tutto l'Occidente la signoria tenuta altra volta dalla ipotesi mimica.

Digitized by Google

Insomma, la ipotesi mimica nel suo punto supremo è il dramma comico-romantico del mondo antico, e la fonte del moderno dramma romantico.

Accanto alla ipotesi c'era poi il piccolo recitativo mimico, detto da un solo istrione, con cambiamenti di voci e imitazioni, una specie delle nostre macchiette. Ne abbiamo esempî ottimi in Teocrito, e nei *mimi* di Eroda, scoperti da non lungo tempo.

Un problema anche più importante si collega a quello del mimo; cioè l'origine dell'antica poesia realistica.

I soggetti della letteratura mimica ricordano mirabilmente quelli prediletti dai cinici. Questi errabondi filosofi proletarî, percorrevano il mondo in largo e in lungo, al pari dei mimi, i proletarî della scena. E quando vedevano che la loro arte di filosofi non riusciva ad allettar la gente, non si facevano scrupolo di ricorrere a quella dei mimi. Uno dei capitoli più interessanti, e non mai scritto della letteratura greca, si potrebbe comporre sui rapporti fra il *Cinismo* e la Mimologia. Ma la letteratura cinica è il fondamento della satira, il cui principio è segnato dalla satira di Menippo, che ritiene infatti così i soggetti come la forma della ipotesi mimica.

Il romanzo realistico di Petronio dipende, nei tipi e nei motivi, nelle situazioni e nelle scene, non già dal monologo mimico, come si è creduto fino ad ora, non dalla satira menippea, con la quale, naturalmente, presenta analogia di forma, ma direttamente da una grande ipotesi mimica. Meno evidente è la parentela per l'*Asino* di Apuleio. Ma dopo che il Pasqui (*Atti Acc. Torino*, 1896) ha pubblicato l'uomo-asino di una Atellana, o mimo *osco*, possiamo con sicurezza stabilire che il romanzo dell'*Asino* ha per fonte una farsa mimica.

Digitized by Google

Ma dal mimo dipendono anche, in varia misura, l'epistolografia, la favola, l'epigramma: sotto il suo influsso sono i *Caratteri* di Teofrasto: e veri mimi elevati nel più puro clima dell'arte, sono molti dialoghi di Platone, che esplicitamente si professa grande ammiratore del mimografo Sofrone.

In novecento grandi pagine (è il primo volume!) si stende lo studio magnifico di cui ho dato un così magro riassunto. La commedia popolare o *mimica*, era un po', prima del Reich, l'araba fenice. Sapevamo che fosse esistita, giungeva fino a noi, sebbene fioca, l'eco degli entusiasmi suscitati da essa in ogni tempo; ma non riuscivamo a presentarcene un'immagine precisa. Ora, invece, grazie alla magica evocazione del Reich, la vediamo miracolosamente risuscitata. La vediamo, questa forma d'arte, volgare ma efficace, che rappresenta la vita quale essa è, non rifuggendo, anzi quasi compiacendosi, dei suoi lati meno poetici e meno decenti, diffondersi dalla Grecia in tutto il mondo, da una parte sino alla Britannia, dall'altra sino al Giappone, e formare il terriccio fecondo su cui s'intricano migliaia e migliaia di effimere pianticelle spinose, le innumeri farse popolari, e si levano alberi meravigliosi, le commedie di Epicarmo, le alate fantasie di Aristofane, il dramma di Cecilio, e giù giù, la commedia di Shakespeare, il dramma comico spagnuolo, e, addirittura, la *Campana affondata* del Hauptmann.

Ma il libro del Reich è ricco inoltre d'interessi e suggestioni esorbitanti dal tema pur così vasto. Come ascesi a una vetta alpestre vediamo stendersi distinta e semplice la topografia di un paese che finchè eravamo giù nella pianura ci sembrava un labirinto, così dall'alta cima di speculazione a cui ci leva il Reich appaiono risoluti in maniera ovvia ed inaspet-

Digitized by Google

tata taluni problemi che solevamo considerare inestricabili enimmi. Per esempio, pur rimanendo possibile la discussione intorno a molti particolari, mi sembra oramai decisa la questione su l'origine della commedia dell'arte.

Il Reich, per provare quella *continuità* della tradizione a cui si annette forse troppo esclusiva importanza, suppose, come vedemmo, che il mimo giungesse a Venezia da Bisanzio. Ma anche se non persuada questa ipotesi, forse non sufficientemente documentata, le somiglianze, non di soli tipi, ma di motivi comici e di procedimenti scenici, e una folla di analogie intime e formali che intercedono tra l'arte mimica quale ora ci si rivela, e la *Commedia dell'arte*, ci assicurano che questa forma d'arte è legata non da uno ma da mille fili alla grande tradizione comica popolaresca dell'antichità classica.

E una questione anche più generale, quella del realismo e idealismo in arte, riesce posta sotto una nuova luce. Invece che arte *realistica* diciamo arte *mimica*, consideriamo la sua essenza e i suoi caratteri nel momento in cui si rivelano più puri, cioè nelle sue origini elleniche, vediamo — il Reich in parte tenta di farlo — in che si distingua essa e in che contrasti con l'arte idealistica che forse la precede, e avremo una base sicura su cui fondare le indagini ulteriori.

Un'opera di così ampie dimensioni e di contenuto così ricco e così nuovo può offrire appiglio, naturalmente, a molti dubbî e molte controversie. Per esempio, il Reich pone sotto luce veramente nuova i dialoghi platonici, e ci fa tornare con desiderio ringiovanito all'opera del divino filosofo. Ma non so se l'analisi che egli fa dell'*Eutidemo*, nella quale calca forse un po' la mano, per amore della sua tèsi,

Digitized by Google

ci persuaderà senz'altro a chiamar questo dialogo un *pretto mimo.*

Ancora, egli qua e là osserva le relazioni intercedenti fra l'arte mimica e la commedia d'Aristofane; ma non ha punto approfondito, come pur doveva e poteva, il fecondo raffronto. Pare che anche a lui siano sfuggite, forse perchè troppo nascoste sotto il velo iridescente della poesia, le intime profonde analogie che stringono la commedia aristofanesca alla farsa popolare, e ne fanno, non una cerimonia dionisiaca, non una gazzetta politica in azione, bensì la commedia popolare in abbigliamento capriccioso di fata (1).

Spiace poi ad un italiano veder trascurate opere anche insigni di nostri eruditi. Il capolavoro del d'Ancona su le *Origini del teatro*, avrebbe molto opportunamente illuminati alcuni punti della ricerca del Reich. Gli studî su la commedia dell'arte, del Croce, del De Amicis, del Fossato, dello Scherillo, non si possono proprio trascurare senza danno della scienza.

Ma a malgrado di questi e di altri appunti che non riuscirebbe difficile accumulare, a malgrado di prolissità e tautologie qualche volta davvero eccessive, io non so parlare di questo libro senza entusiasmo. Esso prova ai nemici, di giorno in giorno più numerosi, della cultura classica, come lo studio dell'antichità possa diffondere vivissima luce su questioni intellettuali d'interesse immediato e perenne; come anzi sia inutile cercar la soluzione di certi problemi senza la conoscenza del pensiero e dell'arte antica, in cui essi sprofondano le ultime e più vitali

(1) Mi permetto di rimandare il lettore alla prefazione delle *Tesmoforiazuse* da me tradotte (Piacenza, Del Maino, 1904).

Digitized by Google

radici. Smentisce poi per la sua incontestabile genialità la trita asserzione che lo studio delle cose antiche mortifichi ed ammuffisca l'ingegno. E infine, diciamocelo in un orecchio, è un ammonimento per molti di noi italiani che ci lasciamo facilmente prender la mano da quella famosa teoria della *genialità* contro l'*erudizione*. Sì, l'opera del Reich ha linea larga e possente, è concepita con fantasia e scritta con immaginosità e colore degni d'un vero poeta; ma quanti di noi avrebbero avuto il coraggio di leggere pur fuggevolmente tante migliaia di volumi quante ne ha minutamente studiate l'autore del *Mimo*? Perchè, non c'illudiamo. Se negli studî storici si trova troppo spesso erudizione senza genialità, non si trova però mai genialità senza erudizione.

***

Una farsa ellenistica scoperta da poco tempo in uno dei papiri di Oxyrhynchus e pubblicata nel terzo volume della raccolta dei signori Grenfell ed Hunt, è venuta in buon punto a confortare le conclusioni del Reich e a spandere nuova luce sulle vicende della commedia popolare.

Questa farsa è frammentaria, e il finale vi appare in due redazioni differenti; ciò non ostante, possiamo, se non propriamente riordirne la tela, ricostruirne però con sufficiente sicurezza le situazioni e i tipi principali.

Una bella ragazza, Caritione, diciamo Graziosa, si trova, forse naufraga, certo contro voglia, in una terra barbara, bagnata dal mare indiano e attraversata da un fiume; e l'hanno nominata, pare, sacerdotessa d'una dea. Il re del paese, naturalmente, se ne innamora e non vorrebbe lasciarsela scappare.

Digitized by Google

Ma un bel giorno arriva il fratello di lei accompagnato da alcuni amici, e da un tipo pulcinellesco, che è indicato nel papiro con la lettera B, e che, d'accordo con gli editori, chiameremo il Buffo.

Non emerge in modo sicuro dai frammenti rimasti nel papiro, ma mi sembra abbastanza ovvio supporre che il fratello mandi il Buffo, naturalmente il più ricco d'espedienti, e il capitano della nave, a tentare il salvataggio.

Ma prima d'arrivare sino alla fanciulla, i *selvaggi* li scuoprono. Grande battaglia ad arma bianca... cioè un momento. Il Buffo è qui un precursore, e riesce a sgominare e mettere in fuga i nemici... insomma, via, Barbariccia gli avrebbe senz'altro ceduto il posto di capo fanfara. Redimito di questi allori, si presenta a Graziosa (col. IV):

BUFFO

Padrona bella, ti devi congratulare con me, come mi sono liberato da questa gente!

GRAZIOSA

I numi sono grandi!

BUFFO

Che Numi, sei matta! Di' la Dea dei venti!

GRAZIOSA

Finiscila, galantuomo!

CAPITANO

Aspettami qui, e io corro, e faccio approdare il battello.

GRAZIOSA

Corri, corri! Giusto vedi che adesso arrivano anche le loro mogli: tornano da caccia *(arrivano di corsa le selvagge, brandendo degli archi)*.

Digitized by Google

UNA SELVAGGIA

Cráunu (1).

UN'ALTRA

Lalle.

UN'ALTRA

Cotacós.

BUFFO

Salute e bene...

TUTTE LE SELVAGGE

Laspáthia *(tendono gli archi e stanno per saettare il Buffo).*

BUFFO

Padrona mia, aiutami tu!

GRAZIOSA *(alle selvagge)*

Alèmaka.

LE SELVAGGE *(convinte, fra loro)*

Alèmaka *(abbassano le armi).*

BUFFO

Andate spicce, voialtre, perdina! (2).

GRAZIOSA

Poveretto, t'avevano preso per un nemico, e un altro po' ti saettavano!

---

(1) Naturalmente queste selvagge parlano *indiano*: cioè una lingua fantastica, che sarà indiana come è armeno l'armeno di Brighella nella *Famiglia dell'antiquario* del Goldoni. Forse non riescirebbe difficile trovarci delle radici greche e anche orientali, capricciosamente intrecciate. Ma l'effetto comico è basato appunto sulla incomprensibile stranezza.

(2) Il testo è qui reso incomprensibile da una grave corruzione.

Digitized by Google

BUFFO

Se non me ne va una bene! — Dunque, si va o non si va al fiume?

GRAZIOSA

Andiamo pure *(s' incamminano, e il Buffo dà prove del suo virtuosismo).*

La scena della fuga è conservata, come accennai, in due redazioni. E fondendole, si ricostruisce abbastanza sicuramente. I fuggitivi son dunque radunati tutti presso il fiume.

(Col. IV).

CAPITANO

Padroncina Graziosa, io guardo come si mette il vento, per poterci salvare sul mare indiano: tu entra nel tempio e prendi la roba tua.

BUFFO (1)

E se ti riesce, vedi di sgraffignare qualcuno dei voti della Dea.

GRAZIOSA

Come parli! Ma chi cerca aiuto non lo deve chiedere ai Numi rubando! Come vuoi che diano retta alle preghiere, e che abbiano compassione dei bricconi! Le cose della Dea devono esser sacre!

BUFFO

E allora, tu non le toccare: le piglio io!

GRAZIOSA

Scherza coi fanti e lascia stare i santi.

CAPITANO

Ma la roba tua, almeno, prendila!

---

(1) Cfr. col. II. Queste parole convengono a lui come le altre al capitano.

Digitized by Google

GRAZIOSA

Ma non so che farmene! Mi basta di rivedere il viso di mio padre!

CAPITANO

Entra dunque *(Graziosa entra)*. E tu (col. II), se arrivano i selvaggi, dàgli da bere vin pretto.

BUFFO

E se pretto non lo vogliono bere?

CAPITANO

Turlulù, in questi posti vino non se ne vende: e del resto, quando avranno gustato il genere, vedrai che, proibito o no, non lo vorranno che pretto (1).

BUFFO

Io per me gli mesco pure la posatura!

CAPITANO (col. IV)

Eccoli che vengono!

Arriva infatti il re barbaro, seguìto da un grande stuolo di selvaggi con varî strumenti musicali, e specialmente timpani. Il fratello di Graziosa si nasconde, in maniera da poter sempre però comunicare col Buffo. Il re fa, col sèguito, lunghissimi sproloquî in *indiano*, interpunti da vigorosi e frequenti colpi di timpano. Il buffone tiene testa come può, con lazzi e imprecazioni, alla incomprensibile conversazione, e soprattutto mesce vino. Il re, presto inebriato, diventa poeta, anzi impara di botto la lingua greca, e canta in versi altisonanti:

Con molle ritmo procedendo, un barbaro,
o Dea Selene, coro innumerevole,
io guido. Or tutti voi, dell'India príncipi,
intrecciate le danze all'uso serico.

---

(1) Leggo καίπερ invece di ἄπερ. Ma non mi pare che il brano possa voler significare altro.

Digitized by Google

E qui gran colpi di timpano, e clangor d'oricalchi, e quel contrappunto che sappiamo del Buffo, e balli e balli, finchè i selvaggi, vinti dall'ebrezza, cascano tutti a terra.

SCENA FINALE

BUFFO *(solenne)*

Questi son tutti già briachi fradici (1)!

FRATELLO

Ora va bene. Oh Graziosa esci fuori, adesso!

GRAZIOSA

Son costì, fratello: tutto pronto?

FRATELLO

Tutto; la barchetta
è ancorata qui vicino. Timoniere, che s'aspetta?
A te dico: presto, approda!

IL PILOTA

Io che sono il comandante
ho a dar l'ordine per primo!

BUFFO

Non ti cheti, gran furfante?
Lo vogliam lasciare a terra a scolar la posatura?

FRATELLO

Siete dentro tutti quanti?

TUTTI

Tutti quanti!

---

(1) Anche nel testo queste parole compongono un verso, forse però causale. Tutto il finale è poi in tetrametri trocaici, che si rendono perfettamente col nostro ottonario doppio.

Digitized by Google

GRAZIOSA

Che paura
Tremo tutta verga a verga!.... *(rivolta al cielo)* Tu
benevola ti mostra,
ed in salvo la tua serva reca tu, Signora nostra.

***

Nessuno dei lettori si troverà imbarazzato a battezzare questa composizione. È scritta parte in prosa e parte in versi, contiene canzoncine e cori e, soprattutto, molta musica fragorosa e molti pezzi d'insieme a grand'effetto, con sfoggio, senza dubbio, di costumi strani e chiassosi: non vi manca nessuno degli elementi che compongono tuttora la nostra operetta. Nessuno, tranne lo spirito e la grazia. Dal lato dell'arte ci troviamo proprio davanti ad una misera cosa.

Caratteri, non oseremmo pretenderne; ma, in realtà, queste figure non sono nemmeno tipi o macchiette, bensì semplici teste di legno, che un burattinaio poco arguto fa parlare alla buona di Dio, tanto per mandare avanti l'azione. Uno spunto che vorrebbe riuscir caratteristico, la rivendicazione di diritti del timoniere, è d'una goffaggine addirittura indefinibile. Una sola figura mostra fisonomia propria, il buffo: non ha però tratti di persona, ma di maschera. E di qual maschera, si vede bene da tutto il suo contegno. È l'eterno tipo di stupido-furbo, che sotto varie vesti e differenti nomi, Mnesiloco, Maccus, Viduṣaka, Gracioso, Clown, Karagöz, sollazzò il popolino d'ogni tempo e d'ogni paese. È uno dei tanti precursori di Pulcinella. Ma i suoi lazzi sono scipiti e grossolani. È un Pulcinella di provincia, come se ne possono tuttodì incontrare nelle piccole città del

Digitized by Google

Napoletano. E i buoni borghesi di Oxyrhynchus se ne saranno deliziati; ma forse non lo avrebbero tollerato i pubblici di Atene o di Roma.

Così le parti in prosa come i versi provano poi a sufficienza che il loro compositore non fu davvero allattato dalle Muse. Se non che il duplice finale dimostra forse che il poveretto non ebbe neanche la pretensione di fare opera *definitiva*, e che il papiro, giunto sino a noi, era forse un semplice canovaccio, simile a quelli della Commedia dell'arte, sul quale gli attori ricamavano poi più o meno capricciosamente.

Ma, a dispetto della sua meschinità artistica, questa farsa ha valore inapprezzabile per la storia della letteratura greca. Essa introduce una gran quantità di personaggi e mescola capricciosamente prosa, versi, parti liriche, cori e balli: non ha dunque nessun rapporto col dramma classico, bensì ci dà un modello, sia pur umile, ma concreto, della *Ipotesi mimica* onde il Reich aveva ricostruita un'immagine vivace, ma pur sempre ideale.

Una parola ancora sulla favola. Il Curtius ha già fatto un riscontro col romanzo *Abrocoma e Anteia* di Senofonte d'Efeso, dove l'eroina si trova in potere del principe indiano Psaumide. E sta bene. Ma un parallelo più antico e più ampio si offre spontaneamente con la favola della *Ifigenia in Tauride*. La farsa corrisponde assai precisamente alla tragedia, naturalmente come una grossolana caricatura a uno squisito ritratto. Per altro, non è una parodia, e basterebbe a provarlo il nome dell'eroina. Più legittimo sembra supporre che ambedue le opere attingano ad una comune leggenda, che sarebbe dunque da considerare come nuova e forse principale fonte del bel dramma d'Euripide.

Digitized by Google

L' ELEGIA ALESSANDRINA

PRIMA DI CALLIMACO

Digitized by Google

Dall'*Atene e Roma*, settembre-ottobre 1899.

Digitized by Google

ANTIMACO

È assai noto in quale circostanza Antimaco scrisse l'opera che doveva, più della ponderosa *Tebaide*, spandere gloria e grazia sul suo nome. Mortagli una donna caramente diletta, scrisse per sollievo l'elegia ch'ebbe titolo dal nome dell'amata: Lyde.

Ma quale contenuto e che carattere ebbe codesta elegia? — Fu, si ammette per comune consentimento, il racconto d'una serie d'infelici avventure amorose strettamente intrecciate con riflessioni liriche. E dice il Reitzenstein, segnando più ferme le linee già tracciate dal Rohde: ' Dagli episodî narrativi delle elegie di Mimnermo, nasce, *con la cooperazione* della novella, la mitologica elegia d'Antimaco '. E il Rohde stesso, al quale si devono le più penetranti pagine scritte sino ad oggi sulla prima fioritura alessandrina (1), così rileva l'importanza storica della *Lyde*: ' Antimaco fu il vero fondatore di quel genere di narrazione lirica, o, meglio, di lirica narrata, che, in reciso contrasto col puro epos del tempo antico, fu coltivato con zelo

(1) Sia detto senza detrarre pregio alle brillanti ricerche del Helbig (*Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, da pag. 167 a 291), le quali hanno per altro carattere precipuamente generale e storico.

Digitized by Google

dai poeti alessandrini, e d'allora in poi, chi ben guardi, non diede mai giù completamente, finchè nei tempi nuovi acquistò il primato quasi unico sulla nostra poesia ».

Troppo eminente appare in verità questa posizione letteraria perchè non ci punga desiderio di esaminarne i fondamenti. Esame breve, per la scarsità dei frammenti della *Lyde* pervenutici, e, più, difficile. Ad ogni modo vediamo tuttora che in quella elegia si trattò di leggende relative alla migrazione dei Tessali, a Demetra e Persefone, a Edipo, a Bellerofonte (1). Di queste possiamo solo affermare che fu narrato o toccato: ma della leggenda argonautica intravvediamo anche come fu esposta. V'era una specie di catalogo degli eroi che avevano preso parte alla spedizione; la descrizione dell'imbarco, col famoso particolare della nave reclinante sotto il peso d'Eracle; l'episodio nelle Strofadi e di Fineo. Vi si descriveva pure come Medea preparò il farmaco e sopì il drago, e poi, preso il vello, fuggì con l'amante alle navi; e l'impresa dei tauri dai piedi di bronzo e le nozze di Medea e Giasone, seguite nella Colchide, presso il fiume; e come infine gli Argonauti, traversato l'Oceano, giunsero nella Libia, e, portata a spalle la nave Argo, pervennero al mare nostro. Tutta insomma, da cima a fondo, la leggenda, senza economia di particolari: ed è ragionevole supporre che la medesima maniera riposata e minuziosa abbia prevalso anche negli altri racconti (2).

---

(1) Vedi i frammenti I, II e probabilmente III, IV, XVIII, nella collezione del Bach *(Philetae, Hermesianactis, atque Phanoclis reliquiae)*.

(2) E forse s'intravvede. Un certo agio epico traspare anche dai frammenti, vedi specialmente IV, V, VII.

Digitized by Google

Non parrebbe dunque che Antimaco estraesse il nòcciolo erotico dalle leggende prese a narrare, bensì le esponesse, con l'insueto metro elegiaco, nella epica integrità. E, ad ogni modo, l'argonautica è storia eminentemente d'amore (quante però sfuggivano a ogni mescolanza erotica?); e potè della bellerofontea prevaler nella *Lyde* la parte passionale (1). Ma in quella di Edipo, amore, propriamente non esiste; e se sono giuste, come non mi sembrano oppugnabili, le congetture del Bach intorno ai frammenti I-III, difficilmente le avventure di Demetra e Persefone, in verun modo quelle di Triopa poterono aver colorito amoroso.

Rimangono dunque, non dico a puntellare, ma a spiegare l'origine della comune credenza che nella *Lyde* si narrassero leggende prevalentemente o esclusivamente erotiche, i versi d'Ermesianatte (cfr. più avanti, pag. 189).

E per amore della lidia Lide
Antimaco venìa su le correnti
del Pattolo; e, piangendo, nel dardanio
arido suolo seppellì l'estinta.
Ed Aizanio lasciata, a Colofone
aerea venne; e di querele empiendo
le sacre carte, d'ogni duol fu sciolto.

Ma nessuno ignora quanto valore positivo possa tribuirsi alle notizie date da Ermesianatte; e d'altronde, a rigore, questi non dice che nella *Lyde* si contennero avventure amorose, bensì copia di querele.

---

(1) Potè, dico; perchè non risulta, e anzi non parrebbe dall'unica notizia che ce ne dà lo scolio veneto all'*Iliade*, Z, 200.

Digitized by Google

Particolare, quest'ultimo, che rimane a sua volta unico fondamento dell'asserzione del Rohde essersi nella *Lyde* trovata abbondanza di riflessioni liriche. Una fusione fra la parte lirica e la narrativa esige, quasi, che quest'ultima venga ristretta, trattata incidentalmente, in iscorcio: e qui fu invece tanto lusso di particolari! Così non sarà forse giuoco del caso se non brilli in alcun frammento d'Antimaco la più fioca favilla lirica.

Quanto dunque possiamo con rigor critico affermare è che nella elegia antimachea furono esposte avventure mitiche, scelte con riguardo alla loro rarità (1), ma non al loro prevalente od esclusivo carattere erotico (2). La pretesa mescolanza o fusione della parte epica con la lirica sembra piuttosto improbabile; ed è problematica, del resto, anche negli elegiografi posteriori. Pensare a un riflesso della novella sulla *Lyde*, è sognare. Rimangono meriti d'Antimaco aver gittato, con gusto discutibile, la materia epica nella misura giusta del distico; se bene pure in ciò aveva precursori; e anche aver cercato miti meno consueti. Di tanto prenunzia egli il periodo alessandrino; non più. E neanche si può pensare, nonostante la inutile difesa del Bach, a una sua raffinata maestria di stile che s'imponesse come esempio: la stessa αὐστηρὰ ἁρμονία che regnava nella *Tebaide* si sarà ben riscontrata anche nella *Lyde*; e nulla ci autorizza a negar fede a Callimaco che, com'è ben noto, chiamò quell'opera παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν.

---

(1) Tanto ci dice Dionigi d'Alicarnasso, *Vett. script. cens.*, II, 3.

(2) Perfettamente s'accorda questa conclusione con l'unica notizia un po' precisa tramandataci dall'antichità sul contenuto della *Lyde* Plut., (*Consol. Apollon.*, pag. 106 B).

Digitized by Google

Antimaco non è dunque un precursore: egli rimane nel fiume, oramai molto impoverito, della poesia classica. Vicino al quale un altro già ne scorreva, magnifico e torbido, che travolgeva dall'Oriente una folla di leggende meravigliose, appassionate, truci, orrende, turpi, patetiche. Ma le due acque son lungi ancora dal fondersi: anzi passerà quasi un secolo, almeno alla veduta nostra, prima ch'esse incomincino un poco a mescolarsi.

FILETA

Pel tramite della tradizione erudita, il nome di Fileta è giunto a noi circonfuso di non poca gloria. Zenodoto fu suo discepolo, Teocrito lo venerava maestro, i concittadini gl'innalzarono in Coo una statua di bronzo (1). Ma fiero nemico gli fu il tempo; e dell'opera sua non rimangono che frammenti troppo brevi per dar fondamento ad alcuna seria ricostruzione.

I tre distici della *Demetra* hanno significato generico, e potrebbero indifferentemente trovar luogo in qualsiasi composizione. Del *Telefo* sappiamo solamente che vi si narravano le nozze di Giasone e Medea secondo una tradizione alquanto divergente da quella di Apollonio Rodio. Perfino dei Παίγνια, i quali, per la trasparenza etimologica, sembrerebbero, se non altro, accennare a un genere ben determinato, non possiamo assolutamente asserire che ebbero carattere giocoso. Nè minore oscurità avvolge l'*Ermete*. Quale ne fu il contenuto? Partenio ne trasse una storiella (II) relativa ad Ulisse, nella quale

(1) Della cui testa possediamo probabilmente una riproduzione nel così detto Seneca.

Digitized by Google

assai acconciamente troverebbero posto tutti i frammenti conservati del poemetto. Sarà opera del caso, o l'*Ermete* contenne proprio quell'unica novella? — E in che metro fu scritto? I frammenti IV e V, riportati da Stobeo, sono in esametri, nessun dubbio; ma il II e il III, conservati dallo stesso Stobeo e da Strabone, sono elegiaci; e non si può sbarazzarsene così facilmente come fa il Meineke (1) per concludere che il poemetto fu composto di soli esametri (2).

Ampio arringo, come vedesi, aperto a ipotesi, discussioni, fantasticherie. Tagliando corto, vediamo quanto possa dai frammenti ricavarsi di positivo intorno alla posizione letteraria e all'arte di Fileta. E, rimanendo all'*Ermete*, sappiamo da Partenio (II) che vi fu narrata la seguente avventura.

Storia di Polimela. Errando Ulisse intorno alla Sicilia e al mar dei Tirreni e dei Siculi, giunse all'isola Meliginnide, presso Eolo, che, ammirandolo per la sua fama di saggezza, lo aveva in gran considerazione. E si faceva narrare i fatti della presa di Troia, e i naufragi dei reduci; e ospitandolo, lasciava trascorrere molto tempo. E anche ad. Ulisse riusciva grato l'indugio, perchè Polimela, una delle

---

(1) *Anal. alex.*, 350-51.

(2) Strabone dice: Φιλητᾶς [τε] ἐν Ἑρμενείᾳ: Λευγαλέος δὲ χιτὼν πεπινωμένος, ἀμφὶ δ'ἀραιῇ — ἰξυῖ εἰλεῖται κόμμα μελαγκαράνιον. — Che l'ἐν Ἑρμενείᾳ sia corruzione d'un'indicazione originariamente riferentesi all'Ἑρμῆς, è ipotesi abbastanza ovvia; e sarebbe d'altra parte molto strano che il caso si fosse compiaciuto d'accoppiare con quella sospetta indicazione un frammento che trova luogo così adatto nella storiella narrata da Partenio. Così pure la variante ἀτραπὸν Ἄιδεω che si rinviene nel cod. parig. A, e che il Meineke accoglie per sbarazzarsi di questo secondo emistichio pentametrico, non parrà da preferire senz'altro alla comune lezione ἀτραπὸν εἰς Αἴδεω.

Digitized by Google

figlie di Eolo, punta d'amore, nascostamente si ritrovava con l'eroe. Or poi che questi, presi i venti rinchiusi nell'otre, salpò dall'isola, la fanciulla fu sorpresa mentre bagnava di lagrime uno degli oggetti predati a Troia. Eolo fece allora del male ad Ulisse, se bene lontano, e disegnava di punire Polimela; ma avvenne che fosse innamorato di lei il fratello d'Eolo Diore, che la chiese e ottenne in sposa.

Questa novella non è un prodotto isolato e capriccioso della fantasia di Fileta: essa fa parte di tutta una famiglia di racconti onde Partenio ci ha conservato un certo numero nelle sue *Pene d'amore*. Questi racconti appaiono tutti — e ciò principalmente li accomuna — contaminazioni di antichi fatti mitici con moderne avventure d'amore; o, meglio, recenti storie erotiche proiettate nei tempi mitici (1). Un paio d'esempî chiariranno meglio questo procedimento.

Si confrontino le due narrazioni di Partenio XVI e XXVI. Nella prima si racconta come Dafne, figlia d'Amiclo, non prendesse parte alle occupazioni delle altre vergini, ma solo s'interessasse di caccia. Leucippo, figliuolo d'Enomao, innamoratosi perdutamente di lei, si traveste da fanciulla, e, divenutole amico, l'accompagna costantemente alla caccia, finchè ne ottiene i favori (2). Nella XXVI si espone l'identica astuzia d'amore, ma attribuita a Reso, nei tempi della guerra di Troia, e la scena a Chio.

---

(1) I racconti di Partenio appartenenti a questa famiglia sono: *Polimela* (II), *Evippa* (III), *Enone* (IV), *Calco* (XII), *Laodice* (XVI), *Peisidice* (XXI), *Celtina* (XXX), *Corito* (XXXIV), *Argantone* (XXXVI). Cfr. anche Rohde, op. cit., che tratta però questa parte incidentalmente.

(2) Tralascio il resto, che evidentemente è aggiunta seriore.

Digitized by Google

Analogamente, la XXII narra che quando Ciro stava assediando la città di Sardi senza riuscire ad espugnarla, e temeva sopraggiungessero gli alleati di Creso, la figlia di questo, Nanide, accesa di lui, gli tradì la città dietro una promessa di matrimonio, da Ciro poi non mantenuta. La stessa avventura è, nella XXI, riferita ad Achille, nell'isola di Lesbo, in quella fase della guerra troiana, narrata nelle *Ciprie*, in cui l'eroe corse i mari vicini alla Troade infestando le isole. E appare infine una terza volta, appiccicata alla storia di Leucippo (V).

Vediamo dunque, in ambedue i casi, una recente novella d'amore offrire lo scheletro che vien poi rimpolpato di materia mitica. E questo è ancora il caso della nostra Polimela, il cui nòcciolo erotico non si lascia però estrarre così agevolmente, anche per la mancanza di confronti con altre novelle (1); certo ne dovè essere gran parte il motivo della fanciulla sorpresa e punita dal padre mentre piange su qualche ricordo dell'amante involatosi.

Fileta, dunque, non gitta ancora arditamente le mani sul nuovo tesoro di racconti che da Mileto si diffondeva per le coste e l'isole dell'Asia Minore e per tutto il mondo ellenico; ma si attiene a quelle ibride contaminazioni che accoglievano lo spirito nuovo sotto le vecchie forme (2). Egli non spezza il grave giogo dei miti, lo scuote però, se bene leggermente. A lui e non ad Antimaco va tributo questo merito.

---

(1) Quelli che potrebbero istituirsi con la III *(Evippa)* e la XXX *(Celtina)*, sono più apparenti che reali.

(2) Non è già probabile che Polimela fosse l'unica storiella di tale carattere contenuta nelle poesie di Fileta; ma, a rigore, essa sola basterebbe.

Digitized by Google

E anche ad altre voci prima inascoltate porse egli orecchio. In un luogo accennava alla leggenda egiziana, riportata da Antigono di Caristio, secondo la quale, se in certi paesi si seppellisce un bue in maniera che le corna rimangano fuori dal suolo, e poi quelle si mozzino, ne svolerebbero delle api; però che la carne del bue, imputridendo, tramuti in quell'insetto. Altrove ricorda come le ossa d'un cerbiatto puntosi in un cactus non possano servire più a fabbricare flauti. Si giovò insomma di superstizioni e leggende barbariche a cui prima di lui i poeti d'arte non badarono, o le giudicarono indegna materia di poesia (1). Anche pare giusto quanto afferma il Couat, potersi da questi luoghi, come pure dal frm. IX e dalla similitudine del frm. I dei Παίγνια (e si possono anche aggiungere il VI e il VII), detrarre che le elegie di Fileta ebbero carattere bucolico, qualche cosa di popolare e di famigliare, l'amore per oggetto (?) e la natura per quadro. Tendenza etiologica si riscontra poi nel frm. II.

Per più versi, dunque, pare debba tribuirsi a Fileta merito di novatore. Merito tutto esterno, e che di per sè non basterebbe a tribuirgli alto pregio, come non ne conferisce, per esempio, al Trissino il semplice aver accresciuta di forme prima intentate la letteratura italiana. Ma vediamo se l'esiguità dei suoi frammenti ci contenda in modo assoluto qualsiasi positiva determinazione dell'intimo della sua poesia, del suo pregio artistico e letterario.

A definire la fisonomia d'un poeta, e specialmente d'un poeta greco, concorre in primo luogo il mondo

(1) Non così i poeti comici, che del tesoro di leggende e superstizioni orientali si giovarono più che non si pensi. Ma fu, per molti riguardi, un caso speciale.

Digitized by Google

delle sue immagini. La fisonomia, e, in buona misura, il pregio; però che sia dello schietto e felice artista mirare e riprodurre i fenomeni con lucida gareggiante evidenza, come Saffo, e del meno dotato scorgere tutto scialbo, appannato quasi da un velo, come pressochè tutti i verseggiatori della silloge teognidea. Ora, poichè da questa varia maniera di vedere e notare le immagini del mondo esteriore riesce imbevuta tutta in ogni parte ciascuna opera d'arte, come le membra dal sangue, ne segue che anche dai frammenti d'un poeta si possa più che intravvedere intorno alle facoltà e all'arte di lui. Spezzate un quadro in miriadi frammenti, e un piccolo numero di questi, se non permetterà alcuna ricostruzione, dirà chiaramente, quasi come l'opera integra, quale colorista, quale stilista fu l'autore.

Ora, scorrendo i frammenti di Fileta, ci sfila innanzi agli occhi una sequela d'immagini, schizzi, anche quadretti, vivacissimi, luminosi. È, in quei pochi versi, tutto un ridere di cose pittoresche: il bianco cimiere di Fliunte; i pomi rapiti alle tempie di Bacco, evocanti immagini di ghirlande e di orgie; le bianche lane portate dalle ancelle; l'acqua riscintillante della fonte Birrina; il tempio dei rapidi venti (detto dell'ètere); il platano accogliente sotto le ombra un poeta; la pittura realistica di Ulisse naufrago; l'immagine dell'ontano abbattuto dalla scure sui monti. — Molti dei frammenti abbiamo dovuto far passare; e non siamo, evidentemente, vittime d'un'illusione: Fileta vedeva proprio e riproduceva con occhio d'artista.

Troviamo poi, nella sua poesia, certa copia di riflessioni filosofiche: Fileta non ci appare ottimista: le sue massime rivelano solo una tranquilla rassegnazione alle povere sorti umani. A tale sentimento

Digitized by Google

sono ispirate le parole di Ulisse nell'*Ermete*, nelle quali favella un po', com'è naturale, anche il poeta, che altrove ripete per proprio conto, sembra, espressioni quasi identiche a quelle messe in bocca al suo eroe. Forse tutta la filosofia della sua vita è rispecchiata nel distico: ' Non ti compiango, o dilettissimo fra gli stranieri; chè molte belle cose godesti, e il Nume ti die' anche una parte d'affanni '. E potremmo immaginare che fosse un pessimismo convenzionale, derivato, insieme con la forma, della tradizione elegiaca; ma propenderà piuttosto a crederlo sincero chi rifletta come necessariamente rampolli simile concezione della vita nei temperamenti artistici piegati, per necessità o per elezione, alla vita studiosa.

Dall'ardore con cui Fileta attese agli studî, si trovano ampie testimonianze negli scrittori antichi. Il lavoro lo aveva tanto emaciato che i belli spiriti asserivano mettesse piombo nei calzari per non essere rapito a volo dal vento. Un epigramma destinato alla sua tomba diceva che i lunghi studî notturni gli avevano consumata la vita. Ed egli stesso in un luogo, già ricordato, dei Παίγνια, asserisce che l'opera propria non morrà come ontano abbattuto dalla scure sui monti, perchè egli apprese, dopo lunga fatica (πολλὰ μογήσας), l'arte di comporre con adornezza le parole. Ma non bisogna perciò concludere, come accenna a fare il Couat, che fosse opera esclusivamente di travaglio la poesia di Fileta. La fatica di cui questi parla, è studio di forma (1). Ma sarebbe grossolano negar l'ispirazione al poeta che invece di lasciar fluire liberi e copiosi i proprî pensieri in facili

(1) Nè converrei, pertanto, col Susemihl, il quale sente in Fileta un tono semplice e senza pretenzione.

Digitized by Google

forme, li stringa laboriosamente in sagome perfette come fanno, per esempio, molti dei grandi maestri moderni, il Leconte de Lisle, per esempio, o l'Heredia, ai quali solamente l'insipienza o l'ottusità potrebbe negare pura fiamma di poesia.

Ma poichè in Fileta fu tanto studio della forma, s'imporrebbe, per ben delinearne la fisonomia artistica, uno studio appunto della parte formale, che non si può, data la scarsità dei frammenti, se non abbozzare: e questo ha già fatto, con molta diligenza, il Couat. Nell'esametro v'ha notevole preponderanza di dattili; il che contribuisce alla snellezza. Nel pentametro « le parole sono collocate simmetricamente, al principio o alla fine degli emistichî, in guisa da opporsi le une alle altre o da appoggiarsi reciprocamente secondo i rapporti sintattici, sia che un genitivo prenda immediatamente il nominativo da cui dipende (1), sia che un aggettivo si opponga al proprio sostantivo (2). Particolarmente è gradita a Fileta, come poi ai successori di lui, l'assonanza dei due emistichî » (3).

Giusto; ma conviene attenuare un po', quando il Couat dice caratteristiche e quasi uniche della poesia alessandrina tali peculiarità del pentametro. In realtà, si svilupparono fin dalla origine, per generazione spontanea, in codesto verso; che per esser composto di due membri quasi identici, subì una sorte analoga a quella del nostro martelliano, cioè si venne sempre più assoggettando, fino al manierismo stucchevole, al giogo della simmetria:

---

(1) ἔλλαχε καὶ πενθέων φάρμακα μοῦνος ἔχει.

(2) κήδεα δειλαίων εἷλεν ἀπὸ πραπίδων.

(3) καὶ γάρ τις μελέοιο κορεσσάμενος κλαυθμοῖο - αἱρήσει κλήθρην αἱρόμενος μακέλην.

Digitized by Google

nè fu poi rilevato da una reazione simile a quella onde crebbe di così intenso valore il moderno alessandrino. Basta, dico, sfogliare un po' gli antichi elegiografi per riscontrare analoghe predilezioni, quella specialmente onde ciascun emistichio del pentametro si conclude col sostantivo e l'aggettivo corrispondente. Atteggiamento dal quale, con frequente necessità, nascevano l'assonanza ed anche la rima, di cui si riscontrano molti esempî nelle antiche elegie (1). Or gli Alessandrini non fecero che esagerare, talvolta con insostenibile tedio, quei procedimenti.

Raccogliendo le nostre impressioni, Fileta fu uno dei primi o addirittura il primo dei poeti eruditi alessandrini; ma benchè vissuto sempre in mezzo ai libri, non da questi solamente, ma anche da altre fonti più dirette derivò gli elementi dell'arte sua, per elaborarli con molta coscienza e squisitezza. E ciò lo distingue dalla gran maggioranza dei suoi successori, i quali non seppero in genere che far libri con libri. Nelle pagine precedenti abbiamo già veduto quanta parte gli spetti nel rinnovamento della materia elegiaca.

ERMESIANATTE

Ermesianatte, più giovane di Fileta di circa dieci anni, scrisse per una certa Leonzio tre libri d'elegie, nel terzo dei quali si conteneva un 'catalogo d'innamorati'. Assai ozioso mi sembra cercar d'appurare

(1) E che non siano tutti dovuti al caso è provato, sì dal loro numero, sì da taluni effetti evidentemente cercati, come, p. e., quello comico di Cratete (frm. 1), in cui si hanno addirittura quattro rime in un verso: οὐ δαπάναις τρυφεραῖς, ἀλλ' ἀρεταῖς δσίαις.

Digitized by Google

chi fosse questa Leonzio, ed è assai probabile l'opinione del Couat che essa, come la Battide di Fileta, della quale neppur feci menzione (1), non sia neppure esistita. Anche è di secondaria importanza determinare secondo qual criterio furono aggruppate nei tre libri le singole composizioni: ne tratterò tuttavia brevemente, perchè penso che in larga linea tale questione possa risolversi (2).

Di certo sappiamo che nel primo libro si dipingeva l'amore del Ciclope per Galatea; e probabilmento fu unita con questa la storia del centauro Eurizione, il quale pretendeva con la violenza la figliuola di Dessameno, Mnesimache, e stava per ottenerla, quando sopravvenne Ercole e l'uccise (3). Allora potrebbe darsi che nel primo libro si narrassero amori mitologici di esseri mostruosi per fanciulle di cui erano indegni.

---

(1) Perchè niun tratto ciò aggiungeva alla fisionomia letteraria di Fileta.

(2) E un po' differentemente dalla maniera comune. Non mi sembrano accettabili, sebbene neppure si possono indiscutibilmente abbattere, le conclusioni delle *Quaestiones hermesianacteae* dello Schulze, alle quali il Couat si uniformò, certo senza critica disamina. Risulta naturalmente da quanto dico sopra che non mi uniformo in tale questione allo scettico consiglio del Rohde, *Griech. Roman*, 77.

(3) Lo Schulze invece (op. cit., 36) la porrebbe nel libro II, ove si sarebbero contenute storie d'amore con esito infelice. Ma da quanto possiamo arguire (vedi appresso), in questo II libro non si contennero storie propriamente mitologiche. Inoltre, mentre le storie di Polifemo e di Eurizione sono di concupiscenza bestiale e i loro protagonisti non destano che repugnanza per la loro rozza e turpe natura, le tre novelle che appartennero al II libro appaiono caratterizzate da un orrore tragico mescolato di sentimento patetico; e noi simpatizziamo coi loro protagonisti, vittime d'invincibile passione.

Digitized by Google

Molto più possiamo dire del libro II; ma converrà premettere alcune altre osservazioni intorno alle *Pene d'amore* di Partenio.

Questo libretto può, come abbiamo intravveduto, scomporsi in più nuclei, d'uno dei quali abbiamo parlato. Un altro emerge, balza fuori, quasi, dalla raccolta (1), col quale possono anche aggrupparsi alcune delle avventure riportate nelle *Metamorfosi* di Antonio Liberale (2). I principali tratti caratteristici per cui si compongono in nucleo codeste novelle sono i seguenti. Amore è anima di tutto, un amore appassionato, cieco, impetuoso, onnipotente, pel quale le vergini obliano ogni pudore, le spose fuggono i mariti e ne insidiano la vita, trascinano con la violenza gli amanti alle loro brame; per cui si tradisce la patria, si viola la santità d'ogni più stretta parentela. Suicidî, omicidî, parricidî, chiudono quasi sempre con tragico orrore tali storie: loro scena è la Caria, Mileto principalmente, che appare come il nucleo dond'esse irraggiano per le regioni limitrofe e le isole (3).

---

(1) *Lirco* (I), *Leucippo* (V), *Evippa* (VIII), *Policrita* (IX), *Biblide* (XI), *Anteo* (XIV), *la madre di Periandro* (XVII), *Neera* (XVIII), *Nanide* (XXII), *Apriate* (XXVI), *Dimoito* (XXXI), *Antippa* (XXXII), e altre meno caratteristiche.

(2) *Egipio* (V), *Aspalide* (XIII), *Biblide* (XXX), *Smirna* (XXXIV), *Arcofonte* (XXXIX), *Aedon* (XI: meno certa). Ho citato le più salienti. Antonino attinge unicamente a due fonti, le *Metamorfosi* di Nicandro e l'*Ornithogonia* di Boios, com'è chiaro a un primo esame, e come dimostra il Martini nella prefazione alla sua edizione antoniniana. Nelle storielle prese da Boios conviene, naturalmente, fare completa astrazione dai nomi, cangiati per attagliarli alle conclusioni metamorfosiche, le quali, poi, in quasi tutti i racconti sono da considerare come appiccicature posteriori.

(3) Nella XVII non si fa alcuna menzione di luogo; ma non è dubbio, mi sembra, che ad essa debba riferirsi l'iscrizione Ἱστορεῖ Ἡγήσιππος Μιλησιακῶν α', che nel libretto

Digitized by Google

Una ben altrimenti minuta e delicata analisi si richiederebbe a fissarne i più intimi caratteri comuni; certo chi, tenendo presenti le suesposte osservazioni, si faccia a leggerle nel testo, sentirà sorgere in sè inoppugnabile il pensiero che in origine abbiano esse formato un libro a parte, raccolto e ordinato da una sola mano, secondo un concetto unico direttivo. Anzi si possono tuttora riscontrare, tanto in Partenio quanto in Antonino, atteggiamenti e predilezioni rilevanti unità, non solo d'ordinamento, ma anche d'elaborazione (1).

In questa categoria così definita, trovano luogo tre dei racconti che secondo la tradizione appartennero alla *Leonzio*; ed è quasi indubitabile che tutti e tre furono compresi nello stesso libro, cioè nel II (2).

Uno di questi abbiamo già incontrato, è la storia di Nanide (Part., XXII) figlia di Creso, traditrice di Sardi per amore dell'ingrato Ciro (3).

---

compare invece sulla XVI *(Laodice)*, con la quale non bene si connette. Non bisogna poi dimenticare che ci troviamo, specialmente in Antonino, dinanzi a un materiale chi sa quante volte rielaborato.

(1) Per esempio, in moltissime delle storielle si riscontra il motivo dell'innamorato che cerca da prima di soffocare l'indegna o folle o infame passione, ma poi, ingigantendo quella, si china al potere d'amore. Vedi Partenio, V, XIII; Antonino, XXX, XXXIV. Il riscontrarsi di questo identico motivo in Antonino e in Partenio impedisce di attribuirlo a vezzo dell'uno o dell'altro. Si osservi anche il costante ripetersi dello sdegno d'Afrodite per la insensibilità d'alcun amante, lo sfoggio di nutrici, ecc.

(2) Al quale appartenne, per esplicita testimonianza d'Antonino (o meglio del tardo postillatore d'Antonino, v. pagina 187), quello d'Arceofonte.

(3) Non mi pare abbia molto peso l'osservazione dello Schulze il quale toglie *Nanide* alla *Leonzio* e la pone nei misteriosi Περσικά perchè *nihil videtur scriptor sibi velle misi historiae inservire!*

Digitized by Google

L'altro è di Leucippo (Part., v), che, per ira di Afrodite, innamora e pecca con la propria sorella, avvilisce la madre, trafigge, senza riconoscerlo, il padre che a sua volta avea per equivoco uccisa la figliuola sorpresa in flagrante. È questo il più caratteristico dei tre, e può cercarlo nel testo chi voglia formarsi una chiara idea del genere. La triste sorte di Arceofonte è narrata nell'ultimo (Anton., XXXIX), che traduco (1).

Storia d'Arceofonte. Arceofonte, figliuol di Minniride, era nato in Salamina di Cipro, da genitori non molti illustri; chè erano di Fenicia; ma per denaro e per ogni ben di Dio, stravincevano. Avendo costui veduta la figliuola di Nicocreonte, re dei Salaminî, ne innamorò. Or metteva capo la prosapia di Nicocreonte, a quel Teucro che insieme con Agamennone prese Ilio; per il che tanto più Arceofonte agognava le nozze con la fanciulla, e prometteva doni nuziali più assai che non tutti gli altri pretendenti. Ma non gradiva Nicocreonte quel parentaggio, avendo onta del sangue di Nicocreonte, perchè i genitori di lui erano Fenici. Arceofonte, così frustrato, sempre più ardeva d'amore e veniva di notte presso la casa d'Arsinoe, e coi suoi coetanei vi pernottava. Ma poichè nulla così gli succedeva del suo intento, tirò dalla propria la nutrice di lei, e, mandati molti doni, tentò se potesse ac-

(1) Se fu quale abbiamo tentato di fissarla l'indole dei due primi libri della Leonzio, in questo secondo parrebbe dovesse essersi trovata, per mancanza di luogo più adatto, la storia riportata da Pausania (VII, 17, 5) del frigio Calai generato sterile dalla madre e sbranato da un cinghiale mandatogli da Giove geloso del troppo onore che al giovinetto facevano i Lidî; e, molto probabilmente, l'altra ricordata dall'autore dell'argomento all'idillio VIII di Teocrito, di Menalca mortosi per amore d'una certa Euippa.

Digitized by Google

cordarsi con la fanciulla. Ma costei, sentita la disonesta proposta, svelò tutto ai genitori, i quali, spietatamente sconciata la nutrice, e mozzatale la punta della lingua, la scacciarono di casa. E per tanto scempio si corrucciò Afrodite. Arceofonte allora, per l'èmpito della passione, e per l'impossibilità di conseguire l'intento suo, si lasciò morire d'inedia. E i cittadini s'addolorarono, e ne piansero la morte. E i parenti nel terzo dì esposero il corpo e stavano per seppellirlo, quando Arsinoe, per ispregio, volle, facendo capolino dalla casa, vedere il corpo d'Arceofonte come ardesse. Ma non sopportando Afrodite l'atto inumano, la trasfigurò, e di donna la rese pietra, e le radicò i piedi nel suolo (1).

A completare il quadro della sopravvissuta opera ermesianattea, traduco infine il brano pervenutoci del 'catalogo d'innamorati' che, come abbiamo veduto, trovava luogo nel terzo libro (2).

E qual d'Èagro il figlio, con gli accordi
d'una cètera tracia, Argiope trasse

---

(1) Io penso però che per avere una più fedele immagine del racconto ermesianatteo convenga recidere la metamorfosi. In Antonino troviamo la sola indicazione ἱστορεῖ Ἑρμησιάναξ Λεοντίον β'; nè c'è ragione di sospettar falsa questa notizia, sebbene evidente aggiunta da un tardo postillatore; ma difficilmente c'indurremo a credere che Antonino non abbia tolto anche questa storia dalle *Metamorfosi* di Nicandro. Ora, dal libro stesso di Antonino si vede bene come procedè Nicandro: esso attingeva le sue storielle dal solito repertorio, e appiccava poi a ciascuna la sua metamorfosi, che spesso ci sta a pigione. E sarà questo il caso anche di Arceofonte. S'intende che allora il racconto deve esser considerato sotto una luce un po' differente da quella in cui lo pone il Rodhe, op. cit., 79.

(2) Bergk, *Commentatio de Hermes. eleg.*, in *Kleine philologische Scriften*, II, 159; ma cfr. anche Bach, l. c., 116 sg.

Digitized by Google

dall'Ade. Ei navigò per le maligne
inesorate plaghe, ove Caronte
nella cerulea cimba degli estinti 5
l'anime spinge, e l'acqua alto risuona
de la palude singhiozzante sotto
le lunghe canne. Su quell'onde Orfeo
ardì solo inoltrarsi, e con la cetra
placò gli avversi Numi; ed un sorriso 10
brillare sotto il sopracciglio vide
del selvaggio Cocito; e la pupilla
sfidò del cane che, latrando, fuoco
da le faüci spira (1), e fuoco dallo
sguardo feroce, che terror diffonde 15
sul trigemino muso (2). Ivi dai Numi
col suo canto impetrò che della vita
al molle incanto Argìope tornasse.

Nè il figliuolo di Mènete, Musèo,
delle grazie signore, inonorata 20
Antìope lasciò, che fra lo stuolo
d'inizïati, sopra il pian d'Eleusi
il clamor degli arcani inni levava,
e puramente nel Rarïo tempio
sacerdotessa, celebrava l'orgie 25
di Demètra (3); e famosa è pur nell'Ade.

Ed [il beota] Esiodo, signore
d'ogni dottrina, i suoi tetti lasciati,

---

(1) Così traduco; ma intendo che il luogo è suscettibile di un'interpretazione un po' differente.

(2) Accetto la correzione del Ruhnken φέρον invece di φέρων.

(3) Il 19 tanto discusso esametro fu corretto dal Couat: Ῥαρίον ὀργειῶν ἁγνῶς (cod. ἀνέμω) θιαποιπνύουσα. Il Couat cita a confortare la propria emendazione il verso 121 dell'inno omerico ad Apollo. Si può anche aggiungere l'aristofaneo Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων — ἄνασσα, συμπαραστάτει κτλ. (*Rane*, 384).

Digitized by Google

volenteroso, all'eliconio borgo
degli Ascrei venne; e per l'ascrea fanciulla 30
Eòa punto d'amor, molto sofferse,
e l'opera sua scrisse, incominciando
ciascun dei carmi con l'amato nome.

E lo stesso cantor, cui preservava
di Giove il fato del cantare il Nume 35
più d'ogni altro gradito, il divo Omero,
Itaca celebrò, d'amor consunto
per l'accorta Penelope; e di grave
duolo per lei trafitto, nella grama
isola, lungi da sua chiara patria 40
prendea dimora; e dai suoi proprî guai
sperto nel duolo, celebrò la stirpe
d'Icario, e Sparta, e il popolo d'Amicla.

E Mimnermo che, assai pene sofferte,
rinvenne l'armonia dolce e del molle 45
pentametro il sospir, di Nanno ardea;
e i carmi ch'Esamìa diceva, spesso
accompagnava sul brillante flauto (1).
Ma l'attristava il sempre grave Ermobio
con i suoi giambi, e Fèreclo nemico. 50

E per amore della lidie Lyde
Antimaco venìa sulle correnti
del Pattolo; e, piangendo, nel dardanio
arido suolo seppellì l'estinta.
Ed Aizanio lasciata, a Colofone 55
aerea venne; e di querele empiendo
le sacre carte, d'ogni duol fu sciolto.

E tu sai quanti carmi armonizzò
il lesbio Alceo, dicendo sulla lira
l'amor di Saffo; ch'egli ardea per gl'inni 60

(1) Alla lettera, secondo le emendazioni del Bergk: essendosi imbavagliato (con la forbeià) nel candido loto.

Digitized by Google

della rosignoletta; e addolorava
l'uomo di Teo col suon vario dei canti;
chè gareggiava anch'egli Anacreonte,
labbro di miel, per la fanciulla, eletta
tra le soavi Lesbie; ed ora Samo 65
lasciando, ed ora la sua patria, prona
sovra il dorso d'un colle e d'uve altrice,
venìa sovente a la vinosa Lesbo;
e più fïate il Letto promontorio
mirava oltre l'eolia onda sorgente. 70

E come l'ape attica (1), lasciati
i poggi di Colono, nelle gare
tragiche Bacco celebrava, e i vezzi
di Teoride.

E colui che guardingo ognor si tenne 75
contro l'amore, ed aborriva tutta,
fin dai primi anni, la femminea stirpe,
colpito dal ricurvo arco, perenne-
mente agitato da notturne cure,
cercava in Macedonia ogni sentiero 80
d'Ege, seguendo d'Archelao l'ancella;
finchè un celeste, Euripide, d'Anfobio
preda ti fece alle odiose cagne.

E colui che allevarono in Citera
le nutrici di Bacco, il più fedele 85
fra i ministri del flaüto, l'allievo
delle Muse, Filòsseno, tu sai
da che cure agitato, a Ortigia andò
per la città nostra movendo; e udisti
com'ei poscia nel seno anche agli agnelli 90
della sua Galatea desire infuse.

Nè il vate ignori che la gente Coa
già d'Euripilo suddita, nel bronzo

(1) Sofocle.

Digitized by Google

effigïato, mentre la vezzosa
Battide esalta nei suoi carmi, all'ombre
d'un platano ponea: Fileta dico,
d'ogni parola e d'ogni dir custode (1).

Nè quanti dei mortali avidi il cuore,
d'un'arcana scïenza, a dura vita
sè consacrâro, e in lacci di parole 100
amaramente il pensïer li strinse
e la tremenda facoltà che cura
ha dei discorsi: neppur questo al fiero
tumulto dell'amore ebbero scampo;
ma sè curvarono a la grave briglia. 105

E qual di Tèane folle brama il Samio
Pitagora legò, che l'eleganti
della geometria curve rinvenne,
ed ordinava in piccioletta sfera
il globo tutto che dall'etra è cinto. 110

E con che fiamma impetuosa arse
Cipride irata Socrate, già detto
dal Nume Apollo sommo fra i mortali
per la saggezza! E nel pensier profondo
futili cure egli nutria, d'Aspasia 115
alla magion movendo; e alcun riparo,
egli, in aprir novelle vie sì destro,
escogitare all'ardor suo non seppe.

E invincibil desio l'uom di Cirene
nell'Istmo trascinò: dell'apidana 120
Laide invaghito, disertò l'acerbo
Aristippo le scuole, e il bel paese
d'Efira abbandonò.

---

(1) È ben evidente, per quanto, a mia saputa, non osservato, che qui Ermesianatte ha presenti i già ricordati versi di Fileta (Stob., *Floril.*, LXXXI, 4):

ἀλλ' ἐπέων εἰδὼς κόσμον καὶ πολλὰ μογήσας
μύθων παντοίων οἶμον ἐπιστάμενος.

In questo brano mi sono scostato dal Bergk.

Digitized by Google

L'apprezzamento estetico di codesto brano variò grandemente col tempo, giungendo dalle lodi pressochè entusiastiche dello Schlegel alla negazione assoluta del Bergk: il Couat gli consacra molte pagine certo pregevoli per la minuta analisi stilistica, ma riuscenti a troppo vaghe impressioni. Concordia regna in genere nel contendere ad Ermesianatte la virtù poetica e nel rispettare l'arte sua.

Veramente, per giudicar della prima, non poteva rimanere parte meno adatta della *Leonzio*. Da un simile catalogo (la cui semplice concezione, del resto, dimostra assai il cattivo gusto di chi lo scrisse) non possono le facoltà, liriche o epiche, d'un poeta risaltare se non assai vagamente: le prime, anzi, quasi nulla. Se pure, dobbiamo limitarci all'episodio d'Orfeo, trattato con maggior larghezza. E in verità nonostante certa apparenza di colorito e di moto, che deriva in gran parte dalla natura stessa della leggenda, e qualche espressione e immagine felice, anche per questo brano conviene decisamente schierarsi col Bergk. Un'opprimente languidezza che vi regna dal principio alla fine, dimostra la quasi assoluta povertà fantastica e plastica del nostro poeta; la quale anche si rivela nelle copiose ripetizioni di atteggiamenti, d'immagini, di pensieri. Così Museo è detto Χαρίτων ἥρανος; Esiodo, πάσης ἥρανος ἱ στορίης. — Esiodo πόλλ'ἔπαθεν; Omero, πολλὰ παθών, ὀλίγην ἐσενάσσατο νῆσον, e, ἰδίων ἁπτόμενος, παδξων ἔκλαιεν, κτλ.; Mimnermo, πολλὸν ἀνατλάς, εὗρετο ἦχον κτλ. Inesorabilmente torna l'immagine del poeta che abbandona la propria patria per venire nel luogo ove trovasi l'amata. Anzi, a prima vista non s'intende il perchè di tale predilezione, che si chiarisce poi per una imitazione dei κατάλογοι contenuti nei poemi epici. Come in quelli si ricordava la terra da cui ciascun

Digitized by Google

eroe era partito per venire all'esercito, così qui, in un κατάλογος ἐρωτικῶν, con inopportunità somma che talora giunge al grottesco, come nel brano che si riferisce ad Anacreonte.

L'identità monotona della mossa al principio di ciascun episodio è bene, come già osservava il Couat, voluto effetto d'arcaismo; ma anche in ciò Ermesianatte trova modo di mostrare il suo cattivo gusto, sforzandosi di variare un po' ciascuna volta, con una certa civetteria, quei principî. Nelle opere arcaizzanti pare invece buon accorgimento, e così fanno gli abili artefici, lasciare intatti arcaici elementi esteriori, aggiungendo di proprio la progredita intima maestria formale.

Anche dunque come artista, nel senso più definito, Ermesianatte merita scarsa lode; e anche come artefice. Questo provano i suoi poveri artifizî di versificatore, dai quali anzi il Couat deduce il suo giudizio complessivamente favorevole. Il principale di questi artifizî consiste in uno stucchevole abuso di quella forma di pentametro in cui i due emistichi echeggiano dell'aggettivo e il sostantivo corrispondenti. Su 49 pentametri, 26 obbediscono a questa legge: tutti, senza eccezione, vi si uniformano quelli dell'episodio d'Orfeo. E vi senta pure il Couat un insieme dolce e melodioso, simile ' al gemito d'una spiaggia lontana '; a me sembrano stillicidio d'insopportabile noia. E così gli altri artifizî stilistici, che possono vedersi enumerati nel Couat, non provano un vero virtuosismo formale, come si riscontra in taluni maestri della moderna e contemporanea poesia, i quali assurgono, per meditata sapienza di stile, a veramente magici effetti; ma una sistematica e meccanica applicazione di alcune norme,

Digitized by Google

che non è maestria, ma accademia. E come d'altra parte tutti converremo invece facilmente col Couat quand'egli ci dice che il modo d'esprimere d'Ermesianatte, ricercato sempre, raramente è vivo e forte, il giudizio complessivo che possiamo formarci sul sostanziale pregio di lui non è certamente molto favorevole.

Non ignobile, per contro, è la parte che gli spetta nel complessivo svolgimento dell'elegia. Fileta, come vedemmo, si giova poco e timidamente della nuova fioritura di novelle, nè ardisce separarsi dal mito. Questo osa invece Ermesianatte, egli primo, per quanto noi possiamo scorgere. Rimane veramente anche nei racconti della *Leonzio* qualche languido legame col mito: rimane che i protagonisti discendono da antichi eroi: Leucippo da Bellerofonte, Nicocreonte da Teucro. E niuno potrebbe dimostrare che questi particolari non comparissero nella originaria redazione della novella; ma certo sorride l'ipotesi che Ermesianatte, epigono, ma poeta greco, volesse con quelle aggiunte stringersi anche una volta coi grandi maestri classici, ai quali era stato il mito unica musa.

Ma ad onta di questi tenui omaggi al passato, il movimento per cui la poesia greca s'affranca dal mito può con Ermesianatte considerarsi compiuto. Io penserei d'aver raggiunto il mio intento se avessi indotta nel lettore la persuasione che, pur dai pochi indizî rimasti, risulta chiaro com'esso fu lento e progressivo, ebbe varie fasi, presentò quasi il carattere un po' meccanico d'una evoluzione. Carattere che sigilla ciascun processo di ciascun'arte finchè non giunga l'artista di genio o di gran talento che raccolga, elabori, trasformi con piena coscienza gli elementi accumulati, per comporne forme definitive, perfette. Poi, gli imitatori, che nulla significano.

Digitized by Google

Nella elegia alessandrina, questo artista fu Callimaco in cui c'imbattiamo subito dopo Ermesianatte. E il mio còmpito sarebbe pertanto finito; ma tratteggiando la fisonomia di altri due elegiografi, per diverso aspetto interessanti, credo d'aggiungere due luci al mio quadro.

ALESSANDRO ETOLO

Di Alessandro Etolo grande fu l'attività letteraria. E assai gli fu riconosciuto; chè Tolomeo Filadelfo lo chiamò a raccogliere e disporre nella biblioteca i poeti tragici, e la Pleiade lo accolse fra i suoi astri. Ma se il suo talento ed il suo gusto letterario furono quali ci appariscono dal frammento elegiaco dell'*Apollo*, l'unica cosa un po' estesa rimastaci, il tempo è stato assai galantuomo facendo degli scritti di lui così fiera giustizia.

Era l'*Apollo* una raccolta di storielle erotiche; ma in ciò Alessandro fece cosa nuova, che non le narrava lui, ma le faceva predire dal Nume onde intitolavasi l'opera. ' Quam operis formam iusto acerbiore censura taxavit Conradus Schneiderus ', dice il Meineke (1), che fa di questa maniera poetica un'accademica difesa: ' Haud dissimile institutum fuit Bacchylidis in vaticinio de Trojae excidio, Callimachi in Aetiis, Lycophronis in Cassandra '. Già; ma, a parte gli Αἴτια, in quei casi si trattava dei tragicissimi avvenimenti troiani. Ma per delle storielle, anche se cruente, d'amore! E ad ogni modo il principio informatore, in sè, conta poco; vediamo quale

(1) *Anal. alex.*, 219.

Digitized by Google

applicazione ce ne offre Alessandro. Traduco quasi alla lettera (1):

Storia di Antèo

Del Nelìde Ippoclèo, Fòbio figliuolo
legittimo sarà, da genitori
legittimi. Verrà nella sua casa
la promessa consorte; e ancor sui primi
dì delle nozze, mentre con bel garbo 5
nelle sue stanze filerà la lana,
Anteo verrà, d'Assesso re figliuolo,
ostaggio sacro, adolescente ancora,
florido più de la stagion novella:
— nè di Pirene le fluenti, altrici 10
di giovenche, daràn tanto rigoglio
al magnanimo figlio di Melisso,
da cui diletto grande avrà Corinto,
e i gagliardi Bacchìadi atroci pene —
Anteo, diletto del veloce Ermete, 15
per cui folle la sposa, incontanente
concepirà l'amore onde poi morta
sarà di pietre (2). — Ed alle sue ginocchia
stretta, l'inciterà l'opra nefanda
a consumar. Ma ei, Giove ospitale 20
rispettando, ed i giuri, ed il marino
sale agli ospiti sacro, entro le fonti
ed entro i fiumi laverà la sconcia
proposta. Ed essa, poi che il bell'Anteo
respingerà le tristi nozze, a lui 25

---

(1) Partenio, XIV. Esposta la favola di Anteo e Cleobea, aggiunge: Alcuni dicono che non una pernice, ma una secchia d'oro gittò nel pozzo la donna, come anche Alessandro Etolo ricorda nei seguenti versi dell'*Apollo* ecc. Seguo nella versione la lezione di Meineke.

(2) Il testo, intraducibile: σχήσει τὸν λιθόλευστον ἔρω.

Digitized by Google

sottile inganno tesserà, traendolo
con astuzie in inganno; e gli dirà:
' Ah! la mia secchia d'oro, in fondo al pozzo
(chè tirandola su, quella cattiva
della corda s'è rotta), se n'è andata 30
tra le Ninfe dell'onde abitatrici.
Oh, se, pei Numi!, tu volessi - e sento
dir da ciascuno che per questo foro
agevole è la via - scendermi al fondo
a ripigliarla, mi saresti allora 35
veramente carissimo! '. — La sposa
favellerà così del Neleìde
Fòbio. — Senza pensare, egli la veste
lelegèa deporrà, della sua madre
Ellamene lavoro; ed egli in fretta 40
discenderà nella concava gola
del pozzo. Ed ella, l'impudica donna,
gli gitterà con amendue le mani
una macina addosso. — Il più infelice
degli ospiti, così nel destinato 45
tumulo giacerà. Ella, di laccio
spentasi, scenderà seco ne l'Ade.

Se dunque l'idea di narrare con forma profetica fatti di non altissimo valore tragico è in sè poco felice, male, mi pare, potrebbe immaginarsene applicazione più meschina. L'ispirato o allucinato espone visioni che con repentina fantasmagoria gli balenano al pensiero: e procede quindi per linee generali, per iscorci. Alessandro ci offre invece, con calma asfissiante, anche i menomi e meno significanti particolari. Non solamente egli ci dice che Fòbio sarà legittimo; cosa che non c'interessa; ma anche fa menzione della legittimità dei genitori di lui. E Anteo giungerà mentre la sposa filerà nelle sue stanze, con bel garbo, la lana. E quando il giovinetto, prima di scendere nel pozzo, deporrà la propria veste, noi sapremo

Digitized by Google

che quella veste è lelegèa, e che l'ha cucita la madre di Anteo, la quale si chiama Ellamene. Qui la goffaggine coincide con la comicità. Notevolissimo è poi l'abuso di futuri: sedici in una così breve storiella; e mozzano il respiro. Ma forse questa poco gustosa abbondanza serve più che altro a provar la pigrizia e la scarsa coscienza artistica d'Alessandro: poichè mi sembra evidente che la sua elegia debba riguardarsi come una metrica traduzione, anzi trascrizione, con altrettanti futuri sostituiti ai tempi storici, e alcune parti voltate in dialogo, d'una novella originariamente stesa in prosa (1). E con breve lavoro inverso la riduciamo infatti in un raccontino che perfettamente s'intona con quelli del gruppo da noi sceverato in Partenio.

Questo metodo di trascrizione che il suddetto confronto c'induce a credere pressochè meccanico, pur facendo poco onore alla serietà e al sentimento artistico d'Alessandro, alleggerisce un po' il biasimo che gli verrebbe se tutto fosse suo in quella sgraziata composizioncella. Ad ogni modo, molto appartiene a lui che non gli cresce pregio. La diffusione, in primo luogo, e le tautologie, in un componimento onde primo pregio dovrebbe essere la concisione: basti citare il profluvio di parole adoperato per dire che la donna tenderà un lacciuolo ad Anteo:

δὴ τότε οἱ τεύξει μητιόεντα δόλον
μύθοις ἐξαπαφοῦσα· λόγος δέ οἱ ἔσσεται οὗτος.

---

(1) Da questo meccanico trasporto di tempi riuscirebbe anche spiegato perchè Alessandro adoperi il futuro in un caso dove, senza punto ledere la logica dalla finzione, con molto migliore opportunità si userebbe un tempo passato, cioè nella digressione comparativa sulla fonte di Pirene.

Digitized by Google

Nè più monotona e puerile potrebbe essere la condotta del dialogo. Siamo nel regno degli 'e lui — e lei'. Ἡ νύμφη μαινὰς σχήσει — ὁ δὲ Ζῆνα Ξείνιον αἰδόμενος — ἡ δ' ὅταν ἀρνῆται.... Ἀνθεύς — ὁ δ' οὔ φρασθεῖς — ἡ δ' ἐπί οἱ (!) λιρὰ νοεῦσα — καὶ τόθ' ὁ μὲν ξείνων.... ὀγκώσει — ἡ δ' ὑπὸ δειρὴν ἁψαμένη. E peggio sono i fiori poetici. Tralasciando l'oziosa immagine della sposa filante, che potè riscontrarsi nell'originale; quale più bella stonatura dell'inopportuna asseverazione retorica con la quale, dopo il ricordo dell'arrivo d'Anteo e la digressione — quattro buoni versi — sul figliuolo di Melisso, enfaticamente si ripiglia:

Ἀνθεὺς Ἑρμείῃ ταχινῷ φίλος, ᾧ ἔπι νύμφη, κτλ.

Così difficilmente superabile è il cattivo gusto con cui, per dire che Anteo fa un'abluzione (vera abluzione, rituale) egli afferma che lavò la sconcia proposta nelle fonti e nei fiumi. O questi e quelli bastavano. Così, impagabile, se è giusta, come sembrami, la modificazione del testo καλόν dei mss. in κακόν (Villoison), sarebbe la leziosaggine con cui l'eroina dà della cattiva alla secchia. E anche straordinaria trovata è quella specie di contrapposizione fra Anteo che scende nel pozzo e il vestito di lui che rimane sulle sponde: ὁ... ἀπὸ μὲν Λελεγήϊον εἷμα... θήσεται — αὐτὸς δὲ σπεύδων κοῖλον καταβήσεται ἄγκος — φρείατος. E che epica impostatura solenne, dopo lo stupido discorsetto della moglie d'Anteo!

ὧδε μὲν ἡ Φοβίου Νειλεῖδαο δάμαρ φθέγξεται.

E fermiamoci a quest'ultima gemma, che il Couat, il quale forma sul nostro poeta un giudizio complessivamente favorevole, ha creduto prudente tralasciar di sana pianta nella sua traduzione.

Digitized by Google

E poco ormai importa se Alessandro dimostri una certa abilità di versificatore e sia un industrioso raccoglitor di storielle. Padroni il Meineke di chiamarlo uomo di ferace ingegno e il Couat di sentire in questa elegia 'spirituelle', in questo 'aneddoto raccontato in bei versi e termini scelti', un 'sapore di arcaismo che non gli sconviene, insieme con quella espressiva semplicità a cui non si perviene senza sforzo', e di battezzare conseguentemente Alessandro un 'talento sottile ed esercitato'. Dal saggio che abbiamo veduto traspare una mancanza tanto assoluta, non solo di sentimento poetico, ma anche del più elementare buon gusto, che difficilmente posso indurmi a credere abbia saputo il nostro Alessandro fare abitualmente molto di meglio. E sarebbe far grave torto alla scuola elegiaca alessandrina badare a codesta composizione, sempre come il Couat vuole, per farsi un'idea complessiva di quel nuovo genere letterario.

Ringraziamo tuttavia il caso che ci ha conservata questa reliquia. Essa ci mostra da un lato il metodo poco coscienzioso che seguirono nel lavoro artistico taluni poeti alessandrini. Dall'altro puntella non debolmente l'ipotesi che una o più raccolte, probabilmente prosastiche, d'avventure romanzesche, fossero in giro già al tempo di quei più antichi elegiografi. I quali si sarebbero così risparmiata la fatica di andare a pescar pazientemente le storielle sparse negli scritti degli storici, dei logografi e dei geografi.

Digitized by Google

FANOCLE

Possiamo farci un'idea abbastanza precisa dell'arte di questo misterioso poeta dal bel frammento sulla morte di Orfeo, conservato nel florilegio stobeano (1).

Come d'Eagro il figlio, il tracio Orfeo,
piena ebbe l'alma dell'amor di Calai,
prole di Bora. E tra foreste opache
sedea sovente, il suo desir cantando,
nè pace più godea; ma nel fiorente
Calai figgendo le pupille, insonni
cure struggeangli il cuore. Le bistonie
perfide donne il circondâro, e a morte
lui poser con l'acuminate lame;
chè primo i Traci dei virili amori
egli fe' sperti, e non pregiò le donne.
Col bronzo il capo gli mozzâro, e sulla
cetra l'infisser con un chiovo, e ambo
gittâr nel tracio mare, affinchè aspersi
dai glauchi spruzzi solcassero l'onde.
E li sospinge il biancheggiante flutto
a Lesbo sacra; ed un mormorio, come
d'acuta lira s'effondea per l'acque
e l'isolane risuonanti spiagge,
ove d'Orfeo l'armonioso capo
ebbe sepolcro: e sulla tomba posero
l'arguta lira, che le mute pietre
già commosse, e l'orrenda acqua di Forco.
Indi per gl'inni e per l'arte soave
Lesbo fiorisce de la cetra e, suona
di canti più che ogni altra terra. — Or quando
fu nota ai Traci l'opera selvaggia
delle lor donne, e n'ebbèr l'alma invasa
da fiero duolo, impressero d'un marchio

(1) Ediz. Meineke, II, 386.

Digitized by Google

le consorti, perchè, sempre sul corpo
veggendo i segni lividi, l'atroce
scempio non obliassero; e pur ora
màrchian le donne, in pena dell'antico
fallo, per espiar l'ucciso Orfeo.

Cade un po' nel fine: del resto immagino che Foscolo non ne avrebbe sdegnata qualche parte nelle sue *Grazie*. Accorderemo facilmente al Couat che Fanocle sia privo d'istinto drammatico: le sue figure, per quanto si può giudicare da questo brano, a ciò, per vero, non molto adatto, non riescono all'autonomia: non ci allettano però meno così, quasi sfumanti in un'aureola di nebbia. L'immagine del capo d'Orfeo che solca i flutti sulla lira tuttora vibrante è abbastanza famosa e imitata (1). Fantasia eminentemente poetica è l'immaginar Lesbo canora per aver dato ultimo asilo alla testa del vate. Piena di movimento, sebbene appena accennata, la rappresentazione delle femmine bistonie precipitantisi attorno ad Orfeo. Fanocle non compila già meccanicamente, ma trova egli motivi di poesia: nè di simili ne trova chi vuole. Non mi sembra pertanto che si possano neppur qui, accettare le conclusioni del Couat, il quale dice essere il nostro poeta ' anzichè una voce, un'eco, e limitarsi a ripetere quanto è stato detto prima di lui ' (2). Giuste invece le parole

(1) Vedi Couat, op. cit.. 101.

(2) E anche meno posso seguirlo dov'egli dice (op. cit., 103) che Fanocle narrò in racconti rapidi ' ove il soggetto era appena sfiorato ': come Dioniso perseguì nelle montagne il divino Adone (III); come Cigno, piangendo la morte di Fetonte ch'egli amava, fu cambiato in uccello (VI); come l'amor di Tantalo per Ganimede eccitò una gran guerra (IV); come Agamennone, vedendo Arginno bagnarsi nel Cefiso, fu preso d'amore per lui, e dopo la sua morte, elevò un

Digitized by Google

onde il critico stesso riassume l'impressione ricevuta dallo stile di Fanocle. 'Il piccolo numero di spondei, il ritorno abbastanza frequente di versi privi di cesura, l'abbondanza, infine, di parole lunghe, come βιστονίδες, κακομήχανοι, ἀμφικυθεῖσαι, ecc., appoggiate su parole più brevi e sonore, ἀείδων, ἡσυχίῃ, ψυχήν ecc., dànno ai versi di Fanocle la penetrante malìa d'una cantilena'. Nel pentametro riscontriamo gli stessi artifizî già rilevati, ai quali, del resto, difficile era sottrarsi; ma usati con molto maggior parsimonia e opportunità che non in Ermesianatte, e con talora, parrebbe, quasi una cura di evitare la troppo agevole rima. Di questa si serve Fanocle invece, con sapiente bellissimo effetto in un brano che ha voluto inondare d'armonia, nella pittura della cetra fluttuante: tre distici, e nei tre pentametri costantemente la rima. E un'ulteriore prova della sua finezza può forse dedursi dal mantenere ch'egli fa immutata, nell'introdurre ciascuna avventura, l'arcaizzante formola ἢ ὡς, derivata dalle ἠοῖαι esiodee: Ermesianatte in ciò si sforza, come vedemmo, di variare (1).

A che età appartennero precisamente gli Ἔρωτες ἢ καλοί? Siamo perfettamente al buio; solo da un luogo di Clemente Alessandrino s'induce esserne l'autore

---

tempio ad Afrodite (v). Non so se il Couat si sia male espresso; ma se bisogna intendere le sue parole come esse suonano, devesi opporre che non c'è davvero bisogno di pensare che, p. es., al solo: — o come Dioniso montivago venuto nella santissima Cipro rapì il divo Adone —, si limitasse negli Ἔρωτες ἢ καλοί tutta la storia di Dioniso e Adone. Quello fu il preludio, quasi direi il titolo, dell'avventura poi specificatamente narrata. In modo analogo si inizia l'avventura d'Orfeo che dopo, come abbiamo veduto, si espone estesamente.

(1) E così ha fatto Pascoli nei suoi tre « Poemi d'Ate ».

Digitized by Google

posteriore a Demostene. Ma dopo le nostre osservazioni (pag. 182), si potrà ricavare un criterio abbastanza attendibile dalla qualità delle storie che vi furono narrate. In esse non appaiono che personaggi mitici, o addirittura Numi (cfr. pag. 199, nota 2); mentre fra le novelle di recente formazione parecchie se ne rinvenivano che avrebbero trovato luogo acconcio negli Ἔρωτες ἢ καλοί (1). E Fanocle, secondo ogni probabilità, le conobbe; ma non ardì servirsene nel suo poemetto. Risaliamo, pare, a un'età relativamente antica: anzi, possiamo credere per l'analogia, che ai tempi di Fileta, nella nuova primavera alessandrina, sbocciasse questo fiore dal profumo strano ed acuto.

---

(1) Anche di queste un piccolo nucleo, con caratteri ben distinti, si può ricavare dai due libri di Partenio e Antonino; p. es. quelle di *Ipparino e Antileone* (Part., VI), *Ipparino e Acheo* (ib., XXIV), *Cigno e Filio* (Anton., XII).

Digitized by Google

Digitized by Google

FASI STORICHE

NELLA CONCEZIONE DELL'ELLENISMO

Digitized by Google

Lettura fatta in Roma nell'aprile del 1906
Pubblicata in *Atene e Roma*, Anno XI, N. 109-111.

Digitized by Google

Le molteplici vicende per cui la civiltà moderna giunse a recuperare e intendere l'ellenismo, questa singolarissima fase della meditazione e del sentimento umano che concepì ogni fenomeno ed espresse ogni idea con forma mitica, sembrano atteggiarsi anch'esse e comporsi naturalmente in vaghissimo mito.

Ellade, la divina fanciulla, dopo sogni virginei e furori di Menade, s'addormentò un giorno ebbra e stanca sui marmi dell'Acropoli, presso la fonte sgorgata all'urto del tridente di Posìdone, all'ombra dell'olivo sacro d'Atena. E mentre ella giaceva, secoli e secoli volarono; e la fonte inaridì, l'olivo si sfrondò, i templi crollarono e si contaminarono d'innesti barbarici.

Dopo un sonno venti volte secolare, la bella addormentata dischiuse le pupille; ma l'assideravano ancora un pallore e una rigidezza marmorea. Corsero altri lunghi anni e il sangue tornò a fluire nelle sue vene, e le sue gote divennero vermiglie. E infine, ai dì nostri, la rediviva ha schiuse le labbra, e ci ha rivolte alate parole. E noi udiamo con dilettosa meraviglia come essa parla l'idioma che suona in fondo al cuore di tutti noi, che molcì le nostre orecchie nei sogni dell'infanzia, e che disperavamo d'udir più mai sulla terra.

Io vorrei oggi tracciare fugacemente la successione storica di queste venturose vicende.

Digitized by Google

***

« L'antichità — dice Giulio Michelet in quella parte dell'apocalittica sua storia che descrive il Rinascimento — l'antichità parve giovine, e pel suo fàscino singolare, e per un accordo profondo con la scienza nascente. Un sangue più caldo, una fiamma d'amore s'infuse nelle nostre vene aride insieme col vino generoso d'Omero, d'Eschilo, di Sofocle; e il genio greco, maschio e maliardo, guidò Copernico e Colombo ».

Seducenti parole, che rispecchiano forse un'impressione e un sentimento assai comuni; ma che per quanto dicono dei poeti d'Ellade si allontanano certo dal vero.

Molte ragioni storiche a cui qui non posso pur accennare, avevano reso lo spirito medievale come refrattario all'ellenico. E sebbene non mancarono, specie nel secondo fiore del rinascimento, in Italia e fuori, valorosi ellenisti; quella grande corrente d'idee e di precetti, che diciamo in genere classica, e che dall'Italia mosse ad invadere tutte le nazioni civili, fu temperata, quasi unicamente, d'elementi latini. Ed inoltre, cresciuta, sia pure con atto di reazione, su la barbarie teologica, ne serbava in qualche misura lo spirito, e imponeva l'imitazione dell'arte antica con la medesima intransigenza onde un predicatore i suoi dommi morali; contrastando, appunto per questa intolleranza, col vero spirito dell'arte ellenica, il quale è di libertà e d'indipendenza intellettuale.

Poichè dunque così scarsi furono gli elementi ellenici in questo primo indirizzo, io potrei esimermi dall'indugiar sovr'esso più a lungo. Ma mi trattiene il desiderio di accennare ad uno strano fenomeno che si manifesta nel suo processo.

Digitized by Google

In Francia, per un noto complesso di ragioni storiche ed etniche, esso ebbe sviluppo facile ed affrettato; e dall'intransigente manifesto che l'alfiere della Pleiade, Gioacchino du Bellay, lanciava nel 1549, giunse, in poco più d'un secolo, alla sua piena maturità nella letteratura di Luigi XIV, la quale ebbe legislatore supremo il Boileau.

Precetti imprescindibili della scuola classica, banditi in nome, non solo dell'arte di Roma, ma anche, e più, della greca, erano la regolarità, la saggezza il buon gusto, la misura perfetta — tutto, fuorchè il capriccio e l'ispirazione. Gli effetti ultimi e necessarî furono l'esclusione dal vocabolario dei termini specifici, espressivi, pittoreschi; la stereotipia del periodo; il trionfo delle espressioni generiche e la conseguente perdita di colore e di vivacità; l'avvento, nella drammaturgia, dei caratteri generali; il bando assoluto d'ogni elemento irrazionale, e, quindi, la scomparsa della lirica, la quale è visione e vibrazione musicale.

Simili precetti acquistarono tanto credito, massime nelle scuole, che oggi ancora moltissimi si figurano aver esso regolato le creazioni del genio ellenico; la cui immagine ne restò sempre come aduggiata dinanzi agli spiriti veramente liberi ed artistici. Ma in realtà a quasi ognuno di quei caratteri dovrebbe opporre il suo contrario chi volesse figurar la vera fisonomia dell'arte di Pindaro, d'Eschilo, d'Aristofane.

***

La gloria d'avere svelato al mondo l'ellenismo spetta, senza contrasto, alla Germania. Qui, più che presso le altre genti anglosassoni, fu viva l'opposizione dello spirito nazionale all'umanesimo. È assai

Digitized by Google

nota la lotta che contro Enea Silvio Piccolomini sostenne Gregorio Heimburg. E quando, svaniti nell'oblio lo scherno e il ridicolo che avevano attirato sopra di sè nelle Università germaniche il semidotto Luder e il buffonesco Karoch, metà umanisti e metà ciurmadori, la tendenza classica riguadagnava terreno, anzi accennava già a battere, con Reuchlin, Erasmo di Rotterdam, Ulrico di Hutten, le vie seguite ai nostri giorni; il movimento della Riforma spezzava di nuovo il giogo antico, e avviava lo spirito alemanno sui tramiti nuovi per cui esso è giunto al suo moderno fulgore.

Ma appunto questa indipendenza armonizzava assai più profondamente, celava attitudine molto maggiore a penetrare il vero spirito ellenico che non la donchisciottesca aspirazione dei moltissimi umanisti a foggiar la vita contemporanea sugli esemplari antichi. E tra gli scritti di Gregorio Heimburg emerge e brilla un immaginoso precetto, veramente degno d'un artista greco, che dovrebbe suonar perenne nel cuore d'ogni uomo d'arte e di scienza. « Sii tu non come l'ape che sugge il vario polline da questo e da quel fiore, ma come il filugello che trae la seta solo dalle intime sue visceri ».

Il medesimo spirito d'indipendenza che animò Gregorio Heimburg, e, in seguito, Lutero, ispirò un'altro figlio della Germania alla scoperta dell'Ellenismo.

Uno storico dei nostri giorni, lo Hettner, assomiglia felicemente Winckelmann a quelle immagini di Numi antichissimi e venerate che i Greci dicevano cadute dal cielo. « Un Klopstock — dice lo Hettner — un Wieland, un Lessing, un Herder, perfino un Goethe e uno Schiller, ci sembrano in qualche modo prodotti naturali e necessarî della civiltà che li circonda,

Digitized by Google

sono come i fiori e i frutti d'uno sviluppo che ha lungamente germinato invisibile. Winckelmann, al contrario, si direbbe uscito da sè stesso, nella piena maturità del suo genio. Il sentimento profondo che lo dirigeva nella sua via, non soffrì influssi di tempo nè di luogo; la sua vocazione si destò e fortificò in una lotta senza tregue contro le circostanze. Egli fece risuonare corde che fino allora non avevano mai vibrato. Simile agli arditi navigatori dei secoli remoti scuoprì e conquistò plaghe interamente sconosciute, o almeno nascoste lungo tempo agli sguardi degli uomini ». Il Goethe e il Lessing avevano già salutato con parole analoghe l'opera winckelmanniana (1805).

Or quali furono i sommi principî che dallo studio dell'arte greca derivò, fra i due secoli, questo araldo dell'arte e della gloria?

Il bello — egli disse — consiste nella indeterminatezza, cioè in una forma che non sia peculiare di questa o di quella persona, che non esprima uno stato d'anima o un movimento passionale, i quali contaminerebbero la bellezza con tratti ad essa stranieri, e ne frangerebbero l'unità. Le medesime regole convengono a tutte le arti. La pittura, la poesia, la musica, hanno un solo ideale, un sol metodo: solo differiscono quanto ai mezzi d'espressione.

Non posso qui enumerare i progressi che derivarono alla critica in genere e ai criterî direttivi delle arti da questa più esatta concezione de l'ellenismo. Darà forse luce sufficiente accennare ai suoi frutti più maturi nella varia produzione artistica. In Germania, la vaghissima *Ifigenia* del Goethe; fuori, le opere del Thorvaldsen, del Flaxman, le *Grazie* di Ugo Foscolo. Con maggiore originalità e più profonda simpatia intellettiva si rannodano a questo movimento anche i luminosi poemi di Shelley, che

Digitized by Google

portava sempre con sè qualche poeta greco, e le dolcissime intuizioni di John Keats che ignorava invece l'idioma de l'Ellade.

***

Il Winckelmann conobbe dell'arte greca quanto se ne poteva vedere in Roma, ed in Ercolano e Pompei, che proprio allora tornavano in luce. I monumenti, dunque, dell'epoca post-fidiaca nelle riproduzioni romane, una parte dell'arcaismo nella redazione etrusca, e l'arte alessandrina, che egli credeva, in parte greco-classica, in parte romana.

Ora, nessuno di questi momenti sembra rispecchiato dalla definizione winckelmanniana, la quale si attaglia invece al periodo forse più glorioso dell'arte ellenica, il fidiaco, che doveva essere svelato al mondo per opera di Lord Elgin, solo trent'anni dopo la morte del Winckelmann (1768). E il Goethe, caratterizzando con espressioni definitive i cavalli e i fregi del Partenone, usò parole che suonano come un'eco della formula winckelmaniana.

Ma per quanto fosse dunque meraviglioso l'intuito di questo grande, l'assoluta insufficienza del materiale che egli potè conoscere, lo fece cadere anche una volta nell'antico errore; lo fece persistere nel dommatismo. Era inevitabile. Se i Greci furono maestri dell'arte: se dallo studio della loro arte riuscivano formulati naturalmente certi cànoni: con questi, eterni e imprescindibili, bisognava misurare ciascun'opera del passato; con questi regolar le proporzioni delle future.

Più tardi si doveva scoprire la proteiforme varietà dell'arte ellenica, e vedere che in essa, come nei giardini meravigliosi d'Alcinoo, s'aprì continuamente fiore su fiore, e che i suoi cànoni variarono per ogni suo periodo e quasi per ogni opera. Ma

Digitized by Google

rimane merito incontrastabile del Winckelmann aver sostituito ad una immagine falsa la vera, sia pure parziale e velata; ed egli c'insegnò poi per quale via potevamo addentrarci nei più segreti meandri dell'antico spirito ellenico.

***

Dal trasporto dei marmi del Partenone a Londra per opera di Lord Elgin, sino alla gesta romanzesca dello Schliemann e ai recentissimi scavi di Creta, si svolge l'epoca eroica delle scoperte archeologiche, ininterrotte e fecondissime per oltre un secolo sovra ogni punto del mondo greco.

E per esse l'immagine dell'arte ellenica riuscì completamente trasformata, si colorò, lampeggiò di nuove luci, si profondò in ombre inaspettate, misteriose. Alla unità perfetta e un po' gelida si sostituì una varietà palpitante. L'infantile idealismo dei primitivi, che si affina a grado a grado nella eleganza un po' manierata di Calamide. Il realismo rude che mette foce nell'impressionismo pressochè fotografico di Mirone e del frontone orientale d'Olimpia. Il contemperamento delle due tendenze nel trascendente idealismo fidiaco. La soavità sognante di Prassitele e la passione tragica di Scòpade. Il penetrante naturalismo di Lisippo e l'arcaismo di maniera della scuola prassitelica. Il furore michelangiolesco dei fregi di Pergamo e la retorica declamazione della scuola di Rodi. E ancora, durante il periodo alessandrino, il sentimento della campagna, la sottigliezza epigrammatica, la cosmica fusione d'ogni forma vegetale e animale. Non più la impeccabile ma stabile perfezione; bensì una mobilità perenne, una ricerca non mai sazia del nuovo, un progredire continuo per vicenda di reazioni. Non minore varietà appare nello sviluppo della pittura, che

Digitized by Google

possiamo oggi tracciare con sufficiente sicurezza, grazie agli studî dell'archeologia ceramica, incominciati non più che quarant'anni addietro. E già da tempo l'analisi del tempio di Giove in Olimpia ha profondamente sconvolte le antiche idee sul dommatismo architettonico dei Greci.

Anche i fenomeni letterarî, alla luce irraggiante dell'arte sembrarono assumere nuove parvenze. Di che speciale colore s'imbeva, per esempio, la letteratura alessandrina raffrontata con la produzione artistica, può vedersi nel dilettoso volume di Helbig sulla pittura parietale campana. E chi vagheggia le scene omeriche nelle forme pure, aggraziate, nobilissime, onde le espresse Flaxman, ascolti, dalle parole dello stesso Helbig, quali immagini doverono invece librarsi alle morte pupille del favoloso cantore, per esempio, nella famosa scena di Elena dinanzi ai vegliardi.

Il poeta — dice Helbig — vedeva Priamo e i vecchioni vestiti in lunghe tuniche di lino, sul cui niveo candore spiccano manti rossi vagamente istoriati. I loro visi sono inquadrati da una barba a punta; il labbro superiore è raso; su ambe le gote pendono boccoli di capelli costretti da spirali d'oro. Le membra d'Elena, perfette e gagliarde, son coperte d'un peplo screziato, ben serrato alla vita, impregnato d'un profumo sottile; i lembi superiori tesi sovra gli omeri, ricadono sul seno, dove li ferma da ogni parte una fibbia d'oro. Il rosso acceso d'una collana d'ambra contrasta vigoroso con gli ori multicolori dell'acconciatura. Sui capelli artificiosamente disposti, si leva un berretto alto e rigido, in mezzo a cui brilla una benda d'oro. Il velo che, scendendo dal capo, cuopre gli omeri e le spalle, col suo candore immacolato riposa dolcemente l'occhio tra lo sfarfallio dei

Digitized by Google

colori e il luccichio dei metalli corruscanti sul davanti del peplo. Dappertutto, insomma, forme convenzionali e una magnificenza che ricorda l'Oriente; nulla dell'abbandono pieno di decoro e della semplice armonia che caratterizzano l'ellenismo del periodo classico.

***

Anche la semplice analisi letteraria, spezzate le lenti bizzarramente deformatrici del convenzionalismo critico, schiude oggi nuove profonde vedute. L'epopea, la lirica, la tragedia, ogni produzione letteraria, appariscono in aspetti nuovi, e si staccano dall'isolamento che sembrava irrigidirli, per associarsi con vibrazione simpatica a fenomeni della universale letteratura. Mi limito a qualche esempio.

Taddeo Zielinski, in uno suo scritto ingegnoso, volle dimostrare che in Atene, nel quinto secolo, esistè una commedia fiaba, simile, su per giù, a quelle che diede all'Italia Carlo Gozzi. Forse l'acuto filologo non riesce a provare il suo principale assunto: ma dal suo studio risulta che i Greci possederono un patrimonio di leggende e fiabe di carattere fantastico e romantico, e che ad esse i poeti posero mente e diedero vesti d'impareggiabile eleganza. Se rileggiamo le deliziose descrizioni dell'età dell'oro che Ateneo spigolò in antiche commedie attiche, ci chiediamo come nessuno se ne fosse prima avveduto.

E dissipata la nebbia delle nostre pupille, quasi ogni opera letteraria dell'Ellade lascia cadere il suo drappeggiamento *classico*, e rivela, ora la viva sprezzatura popolaresca, ora l'accesa policromia o la sognante sfumatura romantica. Con profondo intuito il Pascoli trovò, e premise alle sue belle versioni, il vero titolo degli episodi omerici: son quelli delle

Digitized by Google

fiabe che cullarono la nostra infanzia. E così, quasi ogni episodio, ogni motivo, di qualsiasi opera letteraria ellenica, esaminato attentamente, mostra la sua parentela col patrimonio leggendario che ha deliziato il popolino in ogni tempo, in ogni plaga del mondo. Come non sentire nel raggiante mito di Semele tutta la nostalgica malinconia della leggenda lohengriniana? Ulisse che indugia presso Calipso non è Tannhäuser irretito nelle delizie del Venusberg? Schiller nel suo *Taucher* non fu ammaliato dal medesimo incantevole motivo che tanti secoli prima aveva sedotto la fantasia di Bacchilide?

Ma può ciascuno continuare la dilettosa e suggestiva ricerca; e vedrà presto come la poesia greca rimanga sempre immersa nella gran selva della leggenda popolare, non si apparti mai schifiltosa in un palagio di cristallo, alla ricerca d'un contegno, d'un gesto che la nobiliti e la mummifichi. Questo fecero, in vario grado, la poesia latina, l'italiana, la francese; l'ellenica non mai, fino ai tempi alessandrini.

Anche ai nostri giorni abbiam visto come al mondo ellenico risalga una figura che pareva ben più moderna, e troppo lontana dalla presunta austerità dell'antichità venerabile. Ermanno Reich ha dimostrato che in Grecia esistè, sin dai tempi antichissimi, una commedia, o meglio una farsa popolare, signoreggiata da un tipo che è il perfetto antenato del nostro Pulcinella. Anche più interessante e strano è che questo tipo, per suggerimento e per imposizione tradizionale, diviene il protagonista quasi costante dell'antica commedia attica; anzi è in essa come un astro intorno a cui gravitano, a lungo, sino alle più sottili specificazioni etologiche menandree, tutti i personaggi comici, e s'imbevono, qual più qual meno, della sua luce bizzarra.

Digitized by Google

E mentre così da un lato spieghiamo geneticamente e diamo il giusto valore alle incredibili scurrilità della commedia attica antica; solo oggi che le creazioni del Goethe e dello Shelley hanno restituita al mondo la capacità d'intendere e la passione della poesia cosmica, solo oggi apprezziamo quei meravigliosi canti che sgorgano come zampilli argentini di fra l'intrico buffonesco dei drammi d'Aristofane.

E più è caratteristico e significativo questo continuo e facile trapasso da un buffonesco mimetismo a un idealismo supremo. Di esso non dà esempi soltanto la commedia. Il Taine, rilevando nei dialoghi platonici quei balzi improvvisi dalla piana conversazione all'entusiasmo ditirambico, trova un'immagine felicissima tra le sue molte felici. « È il volo sinuoso ed agile d'un'ape che un colpo di vento leva d'un tratto sino al cielo ».

In questa elasticità che d'un lancio assurge dall'amabile discorso, dall'intrico dialettico, dalla scurrilità sconcia, alle più lucide vette del sentimento e della fantasia, in questa agilità infinita e incomparabile, meglio che nella ' tranquilla grandezza ' e nella ' nobile semplicità ', pur giustamente rilevate dal Winckelmann, è certo da riconoscere una delle più determinanti caratteristiche dello spirito attico nel suo fiore supremo.

***

Un altro carattere precipuo della poesia greca è la sua costante e quasi indissolubile unione con la musica: unione che fu ben differente da quella che vediamo oggi verificarsi sporadicamente, e che spiega molti fenomeni altrimenti insolubili. Mi sia lecito enunciar qui come apodittiche alcune proposizioni a

Digitized by Google

cui altrove cercai di dare il fulcro dell'analisi minuta (1).

I primi versi sono brani del discorso logico plasmati e ridotti a misura precisa da una frase musicale. Separati dalla musica, questi brani serbano ancora un numero armonioso, e sul loro modello se ne plasmano altri che, oramai indipendentemente dalla musica, moltiplicano per altra via i loro effetti, accendono d'una differente colorazione la favilla melodica lasciata in essi dalla musica generatrice.

Nè basta. Il più spontaneo mezzo d'esprimere i sentimenti non è il linguaggio, ma il canto: uno stato sentimentale o passionale è uno stato musicale, e aspira ad esprimersi e si esprime, nelle epoche originarie, mediante note. Ma allorchè il linguaggio ha affinati i proprî suoni e li ha arricchiti di sottili sfumature ideologiche, alle note si sposano parole che si avviano pel solco sonoro segnato dalla musica, seguendo un po' le norme logiche, un po' le musicali. Questa l'origine della poesia lirica, intimamente diversa dalla epica o narrativa. E i Greci, dicendo lirica, non vollero intendere, come si suol ripetere, quella che è accompagnata dalla lira, ma quella che dalla lira si origina.

E ancora, nessuno ignora quanta esaltazione induca la musica in chi la esegue e in chi la ascolta. L'uomo, al pari forse dell'usignolo, quando canta oppure ode cantare, sente il proprio essere infuso in un'atmosfera più ardente e poetica; e se un caso esterno lo turba, ricade nella realtà disilluso e irritato, come chi si ridesta da un magnifico sogno. E dalla musica, secondo appare nei multiformi miti corruschi, i Greci

(1) Vedi i due saggi *La musica greca* e il *Verso*, contenuti in questo volume.

Digitized by Google

ebbero la rivelazione nubilosa e balenante d'uno stato sovrumano più intenso e vibratile. Indi la concezione d'una umanità che sempre ardesse di quella vita, che parlasse sempre quel linguaggio alato: indi la origine della tragedia, che presenta in forma obiettiva quella umanità ideale.

Dunque, la musica dà la forma ad ogni genere di poesia, suggerisce gli spunti e i voli alla lirica, ispira l'anima alla tragedia. E queste discendenti perdono via via nei secoli il ricordo della loro genitrice; non però tanto che nelle più nobili lore forme non baleni un riflesso del suo viso raggiante immortale. Erodoto disse l'Egitto, formato dalle alluvioni del fiume sacro, dono del Nilo. Ben potremo noi rapirgli la frase immaginosa, e chiamar la poesia greca un dono, un magnifico dono della musica.

***

Ma tra le frasi onde io tentavo descrivere i meravigliosi effetti della musica, alcuno avrà sentito suonare, come eco distinta, il mistico nome di Diòniso.

Diòniso era sconosciuto agli Elleni ancor poco prima d'Omero. Ma da quando eruppe, insieme coi venti impetuosi, dalla Tracia nativa, e le donne, abbandonate le case, gli sposi, i figli, si lanciarono ebbre fra i tirsi, i cembali, le fiaccole del suo corteggio, esso pervase come una fiamma divoratrice tutta la Grecia. E poi che questa crollò sotto l'urto barbarico, rimase vivo sotto le rovine e le ceneri. Beethoven e Wagner se ne sentirono arsi quando crearono i loro capolavori; nè pensi di penetrare i segreti dell'arte ellenica chi, udendo il nome del dio misterioso, non senta il suo cuore battere a tumulto.

Or che cos'è propriamente lo spirito dionisiaco? Troppi e troppo varî sono gli elementi che lo in-

Digitized by Google

formano. Pure, potremmo dirlo il vibrar simpatico dell'animo nostro col numero del cosmo, dal palpito degli astri al tinnir della goccia; il suo immedesimarsi con le leggi che regolano i fenomeni naturali, ond'esso crei armonie pensieri forme, inconsciamente come quelle, perfettamente al pari di quelle; la rinuncia alle facoltà razionali, l'abbandonarsi alle sentimentali e passionali; il subentrare dell'intuizione alla riflessione. Proprio il contrario, ripetiamolo ora, dell'ideale classico vagheggiato dalle scuole e dalle accademie!

E questo spirito di luce, muovendo dalla Tracia, tinse d'un suo raggio gli azzurri fiori musicali della lirica eolica. Sul continente trovò forse ostacolo nel primitivo spirito autoctono, logico, preciso, arido, che sì scialba fiorita aveva dischiusa nella prima elegia; ma poi che una canzone di Saffo valicò i flutti e giunse all'orecchio del vegliardo Solone, s'accese come astro d'oro riscintillante nel glorioso epinicio di Pindaro, e, volato sulle scene tragiche, sprizzò dalla trilogia d'Eschilo torrenti d'incandescente rubino. E quando Socrate, spinto dall'oracolo del Dio, cercò in tutta Atene chi fosse più saggio di lui, parlando coi poeti, si avvide — o Boileau, ricordavi tu questo! — si avvide che essi riuscivano meno di chicchesia a interpretare le loro composizioni; però che le avessero scritte in istato di esaltazione demoniaca, simile a quello degli indovini e degli oracolisti. Ma quanto non ardeva spirito dionisiaco in Socrate stesso, al quale un dèmone segreto ispirava le azioni, e alle cui parole Alcibiade sentiva, come un coribante ebbro dei misterî, il cuore palpitare a dirotto, e un velo scendere su le pupille?

Digitized by Google

***

Ma accanto alle gioconde ebbre armonie dionisiache udiamo oggi risuonare, nella gran sinfonia de l'ellenismo, taluni accordi lugubri e asprigni.

« Lo scheletro — cantava Teofilo Gautier, svolgendo un tema già proposto dallo Schiller e dal Lessing — era invisibile ai tempi felici dell'arte pagana. L'uomo, pago della bellezza, nulla cercava sotto la forma sensibile. Le tombe non celavano cadaveri, orridi spettri di persone care; ma un'urna racchiudeva nell'angusto fianco un pizzico di cenere rapito al fuoco del rogo; il pulviscolo che lascia dietro sè la farfalla psiche ».

Questo credeva l'incomparabile artefice. E questo credemmo a lungo anche noi: che lo spirito ellenico, pago dell'ora fugace, nulla vedesse oltre il cerchio luminoso della vita, o solamente la radiosità cerula dell'Olimpo, le penombre smeraldine dell'isole dei Beati. Ma questa illusione è svanita oggi per sempre.

Gli studî di psicologia religiosa ellenica, che tanto fioriscono oggi in Germania, e che ebbero iniziatori geniali Ervino Rohde, Ermanno Usener, Giorgio Kaibel, tracciano oramai abbastanza sicuramente la complessa immagine delle primitive credenze elleniche e preegee. Divinità teriomorfiche e ctonie, misteriose e falliche, librate su un oscuro divincolio di mostri spaventosi. Riti macabri e cruenti. Una schiera infinita di grotteschi folletti, benevoli e maligni. Incubi, lèmuri, spauracchi. Spiriti di defunti ritornanti ad angosciare i vivi.

E gli echi di queste remotissime superstizioni risuonano ancora sensibilissimi in tutto il periodo classico. Ervino Rohde li fece ascoltare nei poemi

Digitized by Google

omerici. La signora Harrison, mirabile donna che sa levarsi dalle analisi minute e pazienti alle speculazioni e le sintesi più ardite e profonde, nei suoi *Prolegomeni allo studio della religione greca* (1903) ha dimostrato che le Antesterie, le Targelie, le Callistenie, le Tesmoforie, le Plinterie, le Stenie, tutte insomma quelle feste attiche che la nostra fantasia ci dipingeva come serene celebrazioni fra cerimonie amabili, incensi, fiori, musiche soavi, erano in realtà riti di origine e spesso di contenuto lugubre, funestato non di rado da sacrifizî umani. Pausania, infine, nel secondo secolo dopo Cristo, potè vedere, in santuarî d'ogni parte della Grecia, immagini degli antichi folletti, venerati ancora con riti segreti e misteriosi.

Questa dunque, in linee fugacissime, la mirabile trasformazione dell'anima ellenica, dal Winckelmann ai dì nostri. Essa pareva dapprima una perla di colore candidissimo unico; e sembra ora il diamante da cui sprizzano, se un raggio lo percuote, fluidi torrenti di luci multicolori. Sembrava una mèra linea melodica, lanciantesi con grazia purissima e un po' gracile tra il bianco dei marmi e l'azzurro del cielo; e risuona invece ora come una complicatissima sinfonia. Or donde provengono le sue mille voci?

Mi si perdoni se tento una risposta a questo arduo quesito.

Nessuno saprebbe oggi dubitare che i poemi di Omero descrivono quella fastosa civiltà che incominciò a tornare in luce verso il 1870 per opera dello Schliemann, e che dai primi luoghi di scavo sulla penisola ellenica fu a lungo e impropriamente detta micenaica, mentre meglio converrebbe chiamarla egea.

Or chi penetri veramente la tecnica di quei meravigliosi poemi, e istituisca un confronto con gli

Digitized by Google

analoghi fenomeni di sviluppo di ogni altra letteratura, deve ammettere come verità assiomatica che quella tecnica non può essere se non il frutto di lunghi e lunghi secoli d'elaborazione, della lingua in sè e della lingua come strumento di poesia, del ritmo in sè e delle sue incarnazioni con la parola, degli atteggiamenti stilistici e del modo intimo di concepire.

Ma par difficile che codesti progressi si effettuassero su materia diversa da quella dei poemi stessi; la cui elaborazione deve dunque risalire e inoltrarsi nel momento egeo, il cui fiore giunse fino all'undecimo secolo avanti Cristo; nè intendo come si possa circoscriverla nell'oscurissimo periodo di transizione, nel così detto medio-evo ellenico (1).

Durante questo secolo d'imbarbarimento potè certo continuar l'elaborazione; ma tutto il materiale epico, del quale, non dimentichiamolo, i due poemi da noi posseduti non isvolgono che una menoma parte, vagò e si formò incessantemente sulle labbra dei cento aèdi per le cento corti del feudalismo egeo. Omero lo dice ben chiaramente!

L'Iliade e l'Odissea, e, in genere, i poemi del Ciclo epico, non riprodussero dunque di maniera, a distanza di secoli, la civiltà egea. Bensì crebbero in mezzo ad essa; e, meno talune, o anche molte stonature anacronistiche, infiltratesi nel corso dei secoli, riflettono ancora come uno specchio fedele quanto essa credè, narrò, sognò — riflettono, in uno stilizzamento superiore, il pensiero egeo. E perchè il Ciclo epico

---

(1) A conclusioni su per giù simili giunge l'Inama nel suo acuto e lucidissimo scritto *Omero nell'età micenea, Tre note lette nel R. Istituto Lombardo di Scienze e lettere nelle sedute dell'11 aprile, del 2 maggio e del 6 giugno 1907*. La mia conferenza si ristampa parola per parola come fu pronunziata.

Digitized by Google

è il gran vivaio a cui attingono costantemente e quasi unicamente i poeti nell'epoca classica: ne segue che matrice della poesia ellenica è, in fondo, la poesia del mondo egeo.

Una conclusione analoga si va imponendo anche per l'arte. Senza dubbio l'arte egea si distingue dalla greca classica non solo per alcuni particolari, ma anche per tendenze generali. Mentre però tali differenze riescono spiegate dai profondi perturbamenti del medio-evo ellenico, le strette analogie che intercedono fra i due periodi artistici, ci costringono ad ammettere che infine, l'uno è il discendente diretto dall'altro.

Così per la religione. Non tanto dai poemi omerici, nei quali son troppo numerose le infiltrazioni doriche; ma dai monumenti e dai più tardi documenti letterarî si raccoglie che la religione greca classica non fu tutta una importazione ariana, ma continuò, sia pure con infiniti elementi estranei, la religione egea.

***

Ma se la civiltà egea è madre della ellenica, spiegar quella sarà intendere i segreti di questa. Indi il nuovo quesito: che cosa fu il momento egeo?

Dallo Schliemann in poi, una serie ininterrotta di scoperte, nell'Argolide, nella Laconia, in Attica, in Egina, nella Beozia, nella Focide, in Tessaglia, a Rodi, a Cipro, a Creta, in Egitto, nell'Asia Minore, nella Troade, nella Scizia, in Italia, in Sicilia, in Spagna, ha provato che la civiltà cosiddetta micenaica, che prima si credeva limitata in tanto breve àmbito, fu in realtà diffusa in tutto il Mediterraneo, e vi tenne un'egemonia di civiltà di costume e d'arte.

Di quest'arte i monumenti serbano un'immagine assai viva, e non illuminata, come parve dapprima,

Digitized by Google

dalle brume di rosa dell'aurora, bensì dalla bianca incandescenza del meriggio, e, forse, dalle prime ombre violacee del crepuscolo.

Quali furono gli elementi di quest'arte? Io non ignoro che selva di opinioni contraddittorie, non di rado pregiudicate da vani preoccupazioni etniche e da stolti odî di razza, mascheri la soluzione di questo problema. Pure, ad ogni nuova scoperta, ad ogni nuovo studio, la risposta si compone naturalmente quale sembrava suggerirla il semplice buon senso.

L'arte egea, qualunque sia l'origine etnica del popolo che la creò, quali che siano i centri della sua produzione, è l'amalgama di elementi, di forme, di tendenze artistiche di quanti popoli civili o anche semi-barbari si affacciarono allo specchio del Mediterraneo.

Il medesimo nesso, forse più stretto ancora che per l'arte, si può stabilire per la religione egea. Gli studî recenti, e voglio qui ricordare le ricerche oscure ma ricche d'intuizioni del nostro Milani, mostrano chiaramente i vincoli onde quella è legata, sia pure su un fondo autoctono, alle diverse religioni orientali.

Ma se tale è il rapporto che intercede fra l'arte e la religione egea e il più antico mondo orientale, parrà ovvio supporne uno differente pel terzo elemento integrale d'ogni civiltà, per la letteratura?

Non dimentichiamo che quanto l'ellenismo classico democratico fu geloso di sè ed ostico a qualsiasi infiltrazione barbarica, tanto ci appare cosmopolita, accogliente ed assimilatrice la civiltà egea, col suo regime feudale, con le sue mille corti, mète di poeti, d'artisti, di filosofi, coi cento aèdi vaganti a innestare, dovunque posassero, il polline raccolto dalle varie regioni.

Digitized by Google

E parrà allora ben naturale che la letteratura egea accogliesse in sè, contemperando e modificando secondo il suo spirito, e innestando su fondi autoctoni, miti, leggende, favole, tradizioni, egizie, caldee, assire, fenicie, itite: una flora multicolore e spesso maligna, sulla quale caddero poi dal Settentrione i germi del sognante arianesimo, e si schiusero in agili gambi e balsamiche corolle.

Appunto a questo processo si devono le mille consonanze che vibrano fra la mitologia greca e le più antiche orientali. La favola di Deucalione è una replica, senza dubbio, del leggendario diluvio caldaico: Eracle è Gil Games in veste ellenica: Bellerofonte e Antea, Ippolito e Fedra, Peleo e Astidamea sono calchi della nota leggenda semitica: il sacrifizio d'Ifigenia non può non ricordare quello d'Isacco — ma anche in questo campo la più modesta cultura permette di moltiplicare interessanti e significanti raffronti.

Il processo di formazione dell'ellenismo è dunque un assorbimento centripeto. Dalle ultime zone di tutte le antichissime civiltà, esso si stringe in giri sempre più angusti verso il bacino del Mediterraneo, abbandona le coste, balza sulle isole, poi sulla penisoletta greca, e infine, d'un lancio d'aquila, si refugia in vetta all'Acropoli, sotto l'egida protettrice di Pallade Atena.

***

La civiltà ellenica è dunque il frutto maturo che racchiude in sè le mille linfe elaborate nei petali, nelle frondi, nei fusti del mondo egeo, il quale beve a sua volta mille e mille succhi dai varî terricci delle più remote civiltà.

Così avviene che ogni fenomeno dell'ellenismo riveli all'analisi elementi sempre nuovi. Così avviene

Digitized by Google

che la sua immagine andò via via trasfigurando, e oscilla ancora ai nostri sguardi. Così avviene che dopo tanto volo di secoli i suoi miti commuovono il nostro cuore come ricordi d'un'infanzia remotissima divina: chè essa ha infusa nell'ambrosio icore una stilla del sangue di ciascuno dei nostri progenitori.

Io vedo bene che altro agio si richiederebbe a dare una pur rapida dimostrazione del processo di sviluppo di cui ho tentato l'abbozzo. Vedo pure di avere accennato sovente a metodi e vie di ricerche tenuti in poco conto da un ancor vivo indirizzo storico il quale non ammette se non la gelida esposizione e il preciso controllo di fatti e di date. Ma lungi dal nostro cuore questa vile concezione della scienza!

Le sparse membra di quest'organismo misterioso e forse divino che è la storia degli uomini, cioè del pensiero umano, non devono essere per noi quel che per il folle collezionista o l'avaro mercante gli oggetti della sua cupidigia; sono esse la materia sacra e preziosa onde si plasmi l'animo nostro sopra ed oltre le torbide sensazioni dell'effimera vita.

Digitized by Google

Digitized by Google

NINFE E CABIRI

Digitized by Google

Digitized by Google

Principale scopo delle seguenti ricerche è raccogliere e coordinare, intorno ad una linea possibilmente logica, una quantità di documenti letterarî e di bizzarri monumenti figurati che da qualche tempo attirano l'attenzione di filologi e d'archeologi, e che, ad onta della loro dispersione nel tempo e nello spazio, a me paiono membra d'una originaria unità organica. I problemi che si connettono ad essi sono fra i più ardui ed oscuri della mitologia greca; nè io m'illudo di averli risoluti in maniera definitiva. Son però convinto che l'unico metodo per giungere a probabili conclusioni sia quello da me seguìto: il ravvicinamento, il confronto, la reciproca integrazione. E appunto il bisogno di evitar lacune che rendessero meno perspicua tale integrazione, mi costrinse, in qualche punto della prima parte, ad esporre per disteso dove, in un lavoro destinato a specialisti, sarebbe bastato un semplice accenno. Come, per evitare intralcianti digressioni, mi astenni dal prevenire facili obiezioni, massime quando mi sembravano agevolmente confutabili.

I

In un gran numero di monumenti figurati, specialmente ceramici, di Grecia e d'Italia, vediamo alcune bizzarre creaturine col ventre, il fallo, i glutei enor-

Digitized by Google

memente sviluppati, coi lineamenti goffi e mostruosi, e spesso accennanti ad un tipo etnico, il camitico.

Buona parte di questi monumenti provengono da fabbriche corinzie: così la famosa anfora Duemmler (fig. 1) (1), il vaso col ritorno d'Efesto pubblicato dal

Fig. 1. Dagli *Annali dell'Istituto*, 1885, tav. D.

Loeschcke (fig. 2) (2), l'altro in Dumont-Chaplain (3), e la maggior parte infine di quelli riprodotti nelle tavole del Pottier (4). Nè, a quanto pare, escono dalla

Fig. 2. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1894, tav. VIII.

(1) *Annali dell'Istituto*, 1885, tavola D — Duemmler, *Kleine Schriften*, III, 21.

(2) *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, in *Athen. Mittheil.*, 1894, tav. VIII, pag. 510.

(3) Baumeister, *Denkm.*, III, fig. 2099.

(4) *Vases antiques du Louvre*, I, 43, 588; 44, 620; 48, 634; II, 59, 838; cfr. 70, 103. Cfr. *Catalogue*, II, 565.

Digitized by Google

sfera corinzia i vasi provenienti dall'Etruria (1), dall'Italia meridionale (fig. 3) (2), da Cirene (3).

Ma il vaso con la falloforia pubblicato dal Heydemann (fig. 4) (4) appartiene, non ostante la sua

Fig. 3. Da Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, tav. VII.

apparenza arcaica, ad epoca troppo avanzata, e d'altronde ha impronta troppo recisamente caratteristica

(1) *Museo Gregoriano*², XCI, 3 *a*. Cfr. RAYET et COLLIGNON, *Céram. grecque*, 71 e seg.

(2) BENNDORF, *Griech. u. sic. Vasenbilder*, VII; cfr. XLIII, n. 1 di palazzo Acreide, Siracusa.

(3) *Arch. Zeit.*, 1880, tav. XII, I; 1881, tav. III e tav. XIII, 4.

(4) *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober-und Mittelitalien*, tav. II, 3 *a*.

Digitized by Google

e personale, perchè si possa ritenerlo mera imitazione d'un originale corinzio (1). Così pure frutto di concezione indipendente son le figure del vaso ionico pubblicato dal Boehlau (2), quelle del calcidico di Leyden (3), quelle infine dell'architrave di porta di Gjölbaschi-Trysa (fig. 5) (4). Sicchè sembra naturale ammettere che questi mostricciattoli fossero diffusi e popolari più o meno in tutta la Grecia.

Fig. 4. Da Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober-und Mittelitalien*, tav. II.

Li troviamo riuniti sempre in ischiere, affaccendati intorno a grossi orci di vino, o a pigiare uva (Pottier, I, 48, 634), allegrantisi in danze, e talora,

(1) Del resto è revocato in dubbio anche l'influsso in genere dello stile corinzio nei vasi attici. Cfr. Pottier, *Catalogue*, [illegible] 5; ivi la bibliografia.

(2) *Aus ion. und ital. Nekrop.*, fig. 21-28. — Cfr. Pottier, *Catalogue*, II, 486; e ivi la bibliografia.

(3) Roulez, *Vases de Leyde*, tav. V. La ceramica calcidica ha influito sulla più tarda corinzia; ma non si saprebbe provare un influsso inverso. Cfr. Loeschcke, *Athen. Mitteil.*, 1894, pag. 518 e seg.; Weicker, *Der Seelenvogel*, pag. 137, nota 1; ivi la bibliografia. Sulla posizione di Calcide nel periodo che precede l'egemonia d'Atene, cfr. Pottier, *Catalogue*, II, 552 e seg.

(4) Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, tav. VI, cfr. pag. 72 e seg.

Digitized by Google

parrebbe, addirittura in scherzi mimici (fig. 3) (1). Oltre che filorchestici, li dimostrano filarmonici la presenza, frequente fra loro, di suonatori e suonatrici di flauto, e il concerto orchestrale figurato sull'architrave di Gjölbaschi.

Qual nome si dovrà loro tribuire? I dotti, riconosciutone, oramai unanimi, il carattere demoniaco, li chiamano, così genericamente, seguaci di Diòniso.

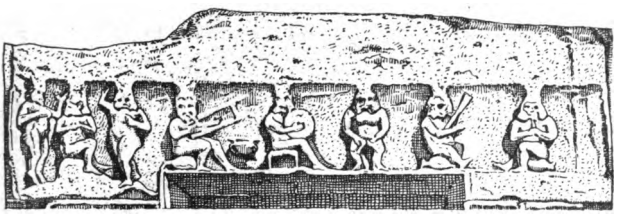


Fig. 5. Da Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Giölbaschi-Trysa*, tav. VI.

Il Loeschcke poi, con un sottile ragionamento, tenta d'identificarli più precisamente coi Σάτυροι (articolo cit., pag. 518 e seg.). Esaminando infatti un noto luogo di Strabone (x, 466, 7; 468, 17), fra i molti nomi di esseri dionisiaci trova dei Σιληνοί, dei Τίτυροι, dei Σάτυροι. Ora, dice egli, i Σιληνοί sono i dèmoni a coda equina, che dalla Ionia originaria trasmigrarono nell'Attica (ἵπποι). Τίτυρος val quanto ἰθύφαλλος, τράγος: è il dèmone caprino, ignoto all'arte arcaica (2).

---

(1) Specialmente il gruppo del sacerdote officiante dinanzi a un orcio di vino, e dei tre che quasi di soppiatto gli sopraggiungono alle spalle, fa pensare a una delle scene di burlesca rapina tanto care alle primitive farsette; cfr. il mio lavoro *Elementi e origine della commedia d'Aristofane*, in *Studi ital. di filol. class.*, XIII, 179.

(2) Come si sa, τίτος è il fallo. Vedi KAIBEL, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Götting. Nachricht.*, 1901, pag. 488 e seg.

Digitized by Google

Σάτυρος, infine, non è nome di animale, ma ha un significato generico che lo rende atto a designare varie specie di dèmoni dionisiaci. Ora, -τυρος è suffisso di *nomen agentis*, che troviamo, p. es., in μάρ-τυρος: la radice σα (cfr. p. es., satiare) significa render sazio: Σάτυρος è dunque colui che sazia (1); e σάτυροι sono buoni spiriti che largiscono agli uomini benefizî d'ogni sorta. Questo carattere benefico rispecchiano troppo evidentemente i nomi assegnati a tre di loro sull'anfora Duemmler: Ευνος = Εὔνους, Ὀφέλανδρος, Ὅμρικος. E nelle antiche figurazioni li troviamo così scioperati e fannulloni come volessero illustrare il noto verso di Esiodo (Strab., I, 741):

καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν.

Ma c'è molto da opporre. Innanzi tutto, l'etimologia proposta dal Loeschcke sembra assai stiracchiata. Poi, secondo concluse con molto fondamento il Wernicke, non sembra che il σάτυρος fosse altra cosa dal τίτυρος (2). Infine, proprio il verso d'Esiodo dimostra, secondo me, l'impossibilità d'identificare i satiri coi nostri demonietti. Questi sono senza dubbio largitori di beni: nutrono pensieri affettuosi verso gli uomini,

---

(1) Il Loeschcke si riferisce anche all'autorità dell'Usener; ma cfr. Wilamowitz, in *Götting. Nachricht.*, 1895, pag. 223, nota 13.

(2) *Bockschöre und Satyrdrama*, in *Hermes*, 1897, pag. 29 e seg. — Τίτυρος era poi anche il nome d'una scimmietta. L'ἄρεσκος di Teofrasto (v) era πίθηκον θρέψαι δεινὸς καὶ τίτυρον κτήσασθαι καὶ Σικελικὰς περιστεράς, κ. τ. λ. Cfr. Solino, 27, 60: « sunt et quas vocant satyros, facie admodum grata, gesticulatis motibus inquietae ». Sicchè, quando mai, si potrebbe piuttosto pensare a chiamar τίτυροι questi dèmoni a tipo scimmiesco (cfr. specialmente la seconda figura incominciando da sinistra). Ma anche tale idea sarà dimostrata poco attendibile dal sèguito delle nostre ricerche.

Digitized by Google

attendono alla vendemmia e alla fabbricazione del vino, regolano le piogge. Oh come chiamarli οὐτιδανοὶ καὶ ἀμηχανοεργοί?

Ma dovremo poi dirli senz'altro seguaci di Diòniso? Nel vaso Benndorf li troviamo intorno ad una figura sdraiata, che, d'accordo col Loeschcke (articoli cit. 516-17) e col Körte (1), riconosceremo senz'altro per Diòniso. Questo nume si ravvisa pure in B. M., B. 41. In quasi tutte le altre figurazioni manca. Ma nello stato attuale degli studî, possiamo affermare, senza bisogno di lungo ragionamento, che pure se tale unione fosse costante, non avremmo il diritto d'inferirne una originaria relazione tra Diòniso e i nostri demonietti. E conviene indagare per altra via quale fu veramente la loro essenza intima e primordiale.

II

In un πίναξ d'argilla, corinzio, pubblicato dal Pernice (fig. 6) (2), vediamo, dinanzi a una fornace sulla cui sommità è una civetta (3), un idoletto panciuto, coi glutei e il fallo sviluppatissimi: un fratello dei nostri demonietti benevoli. Un uomo che si avvicina,

---

(1) *Archäologische Studien zur alten Komödie,* in *Jahrbuch des Instituts*, 1893, pag. 92. Giustamente osserva il Körte che questa rappresentazione, simile a quelle dei vasi attici a figure nere, fa pensare al Diòniso dell'arca di Cipselo descritto da Pausania (v, 19, 6): Διόνυσος δὲ ἐν ἄντρῳ κατακείμενος γένεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν, ἐνδεδυκώς ἐστι ποδήρη χιτῶνα.

(2) *Ein korinthischer Pinax*, in *Festschrift für Otto Benndorf* (1898), pag. 75 seg. Il Pernice identificò tanto questo demonietto quanto l'altro di cui si parla in seguito.

(3) Il Pernice non si spiega il perchè di questa civetta. Essa è uno dei tanti ἀποτρόπαια, e compie ufficio analogo a quello del demonietto.

Digitized by Google

forse con sinistre intenzioni, contempla fisso il mostriciattolo, e sembra rimanere come interdetto.

Fig. 6. Da *Festschrift für Otto Benndorf*, pag. 75.

Che cosa rappresenti questa figurina, ce lo insegna un luogo di Frinico (Bekker, *Anecd.*, pag. 30, 3): βασκάνιον, ὃ οἱ ἀμαθεῖς προβασκάνιον. ἔστι δέ τι ἀνθρωποειδὲς κατασκεύασμα βραχύ (1), παρηλλαγμένον τὴν ἀνθρωπείαν

(1) Si potrebbe porre la virgola dopo κατασκεύασμα, e connettere il βραχύ, inteso avverbialmente, con il παρηλλαγμένον. Il senso non ne riuscirebbe del resto troppo alterato.

Digitized by Google

φύσιν, ὃ πρὸ τῶν ἐργαστηρίων οἱ χειρώνακτες κρεμαννύουσι τοῦ μὴ βασκαίνεσθαι αὐτῶν τὴν ἐργασίαν.

Dunque, un demonietto con virtù di proteggere (1); e di simili, come dice Frinico, se ne appendevano dinanzi ad ogni officina.

Ma anche i mulini erano sotto la protezione di appositi numi (2) (ne conosciamo un paio per nome: Νόστος ed Εὔνοστος (3)), rappresentati anch'essi in forma d'idoletti (v. Esichio ad Εὔνοστος). E che, almeno quanto alla fallicità, somigliassero al nostro protettor di fornaci, si raccoglie dal fatto, riferito da Plutarco, che alle femmine tanagrine era severissimamente proibito l'accesso al tempio di Εὔνοστος (4).

Idoletti simili, detti genericamente ἐπιστάται, si appendevano anche dinanzi ai camini (5); e la identificazione che se ne soleva fare con gli Efesti (6), prova che essi, quanto alla forma, non differivano dagli altri. Ed erano detti, come si ricava dal luogo

---

(1) Del nome rimane sicuramente visibile soltanto la sillaba ΛΑ, più la coda d'un'asticella. Il Pernice pensa a un Λαικάζων. Ma sembra designazione troppo generica: e piuttosto si aspetterebbe un nome che accennasse al proprio ufficio di questo demonietto di spaventare e tener lontani i malevoli. Si può forse pensare, cercando tra significati affini, alla radice λακ (Λάσκων o Λακίζων?), o a un Λακίζων, un fratello di Λάμια.

(2) Esichio: Μυλάντειοι θεοί = ἐπιμύλιοι.

(3) Eustazio, 1885, 26: λέγει δὲ Νόστον ὁ ῥήτωρ... δαίμονα ἐπιμύλιον ἔφορον τῶν ἀλετῶν. Cfr. la nota seguente.

(4) *Quest. greche*, xl. La ragione di questa clausura si deve ricercare, come bene intendono i lettori di Pausania, nella fallicità dell'idolo.

(5) Scol. Aristof., *Ucc.*, 436: οἱ δὲ ἀνδριάντα πήλινον πρὸς ταῖς ἐσχάραις.

(6) Scol. Aristof., *Ucc.*, 436: οἱ δὲ πήλινον Ἥφαιστον πρὸς ταῖς ἑστίαις ἱδρυμένον ὡς ἔφορον τοῦ πυρός. E quanto alle sembianze degli Efesti, vedi appresso, pag. 238 e seg.

Digitized by Google

di Frinico, βασκάνια, e anche, come pare dallo scolio ad Aristofane e dal luogo d'Eustazio, ἔφοροι: nome, superfluo dirlo, derivato dal loro ufficio.

Facile sarebbe, spigolando negli autori, arricchire la serie di questi ἔφοροι: basti ricordare l''Οπάων, protettore delle vigne, trovato in numerose repliche a Cipro, presso Amorgetti (1).

Proprio il rovescio di questi spiritelli ἔφοροι, e più specialmente di quello del πίναξ di Corinto, sono i folletti maligni che il poeta d'un noto epigramma omerico evocava contro i fornaciai restii a concedergli la mercede:

Ἤν δ' ἐπ' ἀναιδηίην τρεφθέντες ψεύδε' ἄρησθε,
συγκαλέω δὴ ἔπειτα καμίνων δηλητῆρας,
Σύντριβ' ὁμῶς Σμάραγόν τε καί Ἄσβετον ἠδὲ Σαβάκτην,
Ὠμόδαμόν, θ' ὃς τῇδε τέγῃ κακὰ πολλὰ πορίζοι.

Σύντριψ, dunque, lo stritolatore, Σμάραγος il dèmone del chiasso (σμαραγίζω), Ἄσβετος, quegli che con l'inestinguibile violenza del fuoco brucia i vasi anzichè cuocerli, Σαβάκτης (σαβάζω = διασαλεύω), quegli che spezza i vasi facendoli cozzare l'un contro l'altro (2), Ὠμόδαμος che li manda a male prima che cuociano.

In quali sembianze si concepissero questi folletti maligni vediamo da un altro πίναξ di Corinto, pure pubblicato dal Pernice (op. cit., pag. 77, fig. 7). Un uomo a cavallo muove verso destra; e dietro la sella, su la coda dell'animale, si erge uno dei nostri esserini fallici. Nè questa volta siamo imbaraz-

---

(1) *Journal of Hellenic Studies*, 1838, pag. 91 e seg. — Cfr. Usener, *Götternamen*, 145: 'Οπάων va con ὀπώρα ed ὀπός, e allude alla maturanza dei frutti.

(2) Vien fatto di pensare alla immagine aristofanesca (*Pace*, 613): καὶ πίθος πληγεὶς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ.

Digitized by Google

zati a dargli il nome: esso è un ταράξιππος. Di questi ταράξιπποι, che facevano dunque imbizzarrire i cavalli (1), ed erano spiriti di persone morte violentemente, divenuti maligni, Pausania ne ricorda parecchi (2): e dallo stesso autore si raccoglie che erano compresi nella più ampia schiera dei βάσκανοι (3).

Fig. 7. Da *Festschrift für Otto Benndorf*, pag. 77.

Uno di questi ταράξιπποι è appunto il mostricino del nostro πίναξ; e questo sarà un *ex voto*, appeso nel bosco sacro da qualche cavaliere miracolosamente scampato. Che poi spiritelli maligni e benigni fossero rappresentati con forme identiche, non deve meravigliare, specie se si pensi come fosse ovvia superstizione il credere che ad allontanare un dèmone avverso bastasse opporgli un simulacro riproducente le sue sembianze (4).

---

(1) I Lituani conoscevano un incubo simile, detto Leeton; vedi Usener, op. cit., pag. 107.

(2) vi, 20, 19. Altri ce n'erano in Olimpia e a Nemea (vi, 20 e seg.). Cfr. Pernice, pag. 78 seg.

(3) vi, 20, 17. Cfr. Aristof., *Cav.*, 103: ἐπίπαστα λείξας δημιόπραθ' ὁ βάσκανος ῥέγκει μεθύων κ. τ. λ.

(4) Cfr. Jahn, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855, pag. 61 e seg.

Digitized by Google

III

Coi βάσκανοι e gli ἔφοροι si rimane tra il malocchio e gli amuleti, nella umilissima e forse primordiale sfera di credenze religiose. Ma non sembra che gli antichi concepissero sotto forme differenti alcuni dèmoni un po' più elevati, più indipendenti, massime da contingenze locali, di concezione più assoluta, non propriamente ἐπιστάται, ma protettori così in genere, di fenomeni fisiologici e patologici, di attività umane buone e tristi: quelli che l'Usener, in un suo lavoro oramai celebre, chiamò Numi speciali (Sondergötter). Tali sono, p. es., Ἡπίαλος e Πυρετός, i dèmoni dei brividi e dell'ardore febbrile, ricordati da Aristofane nella parabasi delle *Vespe* (1037 e seg.) (1). Tali i varî folletti erotici menzionati in un luogo del *Faone* di Platone comico (frm. 174), che non sarà superfluo esaminare. Afrodite ha rinchiuso in un tempio Faone, l'irresistibile battelliere. E le femmine che vogliono recarsi a lui rampogna e ammonisce che per vedere l'oggetto del loro amore devono offrire tre mezzetti di porri ad Ὀρθάνης, una guantiera di mortella a Κονίσαλος, a Κέλης pelle ed interiora, a Λόρδων una dramma, a Κύβδασος un triobolo (2).

---

(1) Vedine la discussione e la esegesi nel mio lavoro *Origini ed elementi della commedia d'Aristofane*, in *Studi ital. di filolog. class.*, XIII, pag. 211 e seg. Pensando poi che in questo brano Aristofane ha figurato sè stesso in sembianze d'Eracle (1030), si può anche immaginare che la sua lotta con gli Ἡπίαλοι e i Πυρετοί sia una reminiscenza della lotta di Eracle con l'incubo. Cfr. ROSCHER, *Ephialtes*, in *Sächs. Abhandl.*, XX, 2 (1900), e HÖFLER, *Krankheits Dämonen*, in *Arch. f. Religionswiss.*, 1899, pag. 86 e seg.

(2) Vedi la versione di questo brano a pag. 100.

Digitized by Google

Κονίσαλος è detto dallo scoliaste alla *Lysistrata* d'Aristofane δαίμων πριαπώδης; e che fosse tale si raccoglie senz'altro dal contesto (1). Ὀρθάνης, dice Esichio, τῶν ὑπὸ Πρίαπόν ἐστι θεῶν, καὶ αὐτὸς ἐντεταμένον ἔχων τὸ αἰδοῖον (2); del resto il nome del dèmone e quei tre mezzetti di pori che egli gradisce, non possono lasciar dubbio di sorta. E i tre suoi compagni, pei quali mancano esplicite testimonianze, sia pel loro nome, sia pel genere delle offerte che Afrodite giudica ad essi convengano, si rivelano sicuramente fallici. In Κέλης si sente assai bene il κελητίζω, in senso maligno: e questo basta, senza toccare delle offerte di δέρμα e di θυλήματα, di cui parlerò altrove. Λόρδων va connesso con λορδόω, nel significato che questo verbo assume nei versi delle *Ecclesiazuse* (10): λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην — ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων. E la scelta della δραχμή per offerta, si deve alla somiglianza di questo vocabolo con δραγμή = δράγμα, brancicamento (3). Κύβδασος è certamente foggiato su Κύβδα,

---

(1) Il πρόβουλος dice all'ambasciatore spartano che si avanza in evidente stato di concupiscenza erotica: Σὺ δ' εἰ πότερον ἄνθρωπος ἢ Κονίσαλος; Lo scoliaste dice che il nome deriva ἐκ τοῦ μὴ ὀκνεῖν καὶ ἐπὶ κόνεως μίγνυσθαι. L'etimologia è senza dubbio fantastica. E neppure accetterei, ad onta della sua mirabile acutezza, l'altra proposta dal Kaibel (lav. cit., pag. 489 e seg.). Del resto mi sembra ovvio il trapasso da κόνιν σαλεύειν ad una immagine erotica. Cfr. Sinesio, *Epist.*, 32 (parla d'un servo pessimo e calunniatore): Κορυττοῖ δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις Ἀττικοῖς Κονισάλοις νεωκορεῖ, καὶ εἰ δή τινές εἰσι τούτου τοῦ κόμματος ἕτεροι δαίμονες, ἅπασιν αὐτοῦ μέλει καὶ τούτων αὐτῷ.

(2) Cfr. Bekker, *Anecd.*, 474, 24. Ἀφρόδιτος. ὁ Ἑρμαφρόδιτος, παραπλήσιοι δέ τούτῳ ἄλλοι δαίμονες, Ὀρθάνης, Πρίαπος.

(3) Del resto δραγμή si diceva anche per δραχμή: e non so se Platone non abbia addirittura scritto δραγμή.

Digitized by Google

in senso erotico (1); e il τριώβολον a lui diletto val quanto il τριέμβολον di Peitetero (*Ucc.*, 1256).

Nel mio lavoro sopra citato già discussi (pag. 210) le ragioni per cui gli Σκίταλοι, i Φένακες, i Βερέσχεθοι, i Κόβαλοι, e Μόθων, che il salsicciaio dei *Cavalieri* invoca accingendosi a lottare contro il Paflagone (v. 634), si devono ritenere dèmoni della superstizione popolare e non creazioni aristofanesche, come asserisce qualche scoliaste. Ora anche per essi possiamo quasi in ogni caso stabilire il carattere fallico.

I Κόβαλοι erano (scol. *Pluto*, 279) δαίμονές τινες σκληροὶ περὶ τὸν Διόνυσον (2). Μόθων non sembra si possa disgiungere dall'ant. ir. *moth*, membro virile (3). Il significato di Σκίταλος risulta evidente da σκιταλίζω, ardere di desiderio erotico (Longo, 3, 13) (4). A qualità psicologica sembra invece alludere il vocabolo Φένακες, che va con φενακίζω, inganno (5): inesplicabile rimane il Βερέσχεθοι, che non sembra ellenico.

Come cresceva l'importanza del loro ufficio, così cresceva, naturalmente, la dignità di questi dèmoni. Non sembra però divenissero più decenti le loro sembianze. Così in Ἱλάων, il genio datore di giocondità (ἱλάομαι), era tanto spiccato il carattere fallico, che,

---

(1) *Pace*, 897: πλαγίαν καταβάλλειν, ἐς γόνατα κύβδ' ἑστάναι. Cfr. *Tesmoforiaz.*, 489.

(2) Cfr. in Esichio, κόβαλος = σπερμολόγος, e il significato tribuito a questo vocabolo da Demostene, 18, 127. Cfr. Dion. d'Alicarn., *Epist.*, 17, 6, Ateneo, viii, 344, *c*, e Lobeck, *Aglaophamus*, 1296, 1308, 1312, 1320.

(3) Cfr. Stowasser, *Dunkle Wörter*, i, 5, ix; Prellwitz², pag. 297. Inaccettabili sono le osservazioni degli scoliasti ai *Cavalieri* (loc. cit.) e al *Pluto* (279).

(4) Lo scoliaste ha una delle solite insipide annotazioni.

(5) Sarebbe forse troppo specioso supporre un'allusione a φενάκη in senso metaforico malizioso. Cfr. Belli, *Sonetti*, vi, pag. 170, verso 10.

Digitized by Google

a detta d'Esichio, Aristofane usava senz'altro il nome di lui come sinonimo di φαλλός.

E tralasciandone altri che pur si potrebbero ricordare, veniamo ad uno che dovè essere tra i sommi rappresentanti del genere, al Σωσίπολις degli Elei, ricordato da Pausania (VI, 20, 2). Esso aveva sede e riceveva specialissimi onori nel luogo intimo, il più sacro, del tempio, nella cui parte anteriore sorgeva l'altare d'Ilithia.

Pure, a dispetto di così alta venerazione, Σωσίπολις non era che un idoletto fallico. Della sua piccolezza ci rende certi il luogo di Pausania in cui vien chiamato παῖς (1); e al suo carattere poco decente accenna l'estrema riservatezza con cui si praticava il suo culto. Nel santuario non poteva entrare se non la sacerdotessa, e col viso velato (2): le fanciulle e le altre donne dovevano rimanere, come abbiam visto, nella parte anteriore del santuario (VI, 20, 2).

Si ammetterà oramai facilmente che in simili forme s'immaginassero incarnati tutti i numi speciali; onde alla loro schiera s'agglomerano naturalmente, e per le loro sembianze, e per l'ufficio che compiono, e per il nome, che quello designa, Εὔνους, Ὅμρικος, Ὀφέλανδρος. Essi sono senza dubbio numi speciali. Ma presentano poi altre caratteristiche per le quali sembrano anche appartenere, al pari dei folletti loro gemelli che ritornano sui vasi figurati, ad una schiera più definita e ristretta.

---

(1) VI, 25, 4. Κατὰ δὲ ὄψιν ὀνείρατος γραφῇ μεμιμημένος ἐστὶν ὁ θεός, παῖς μὲν ἡλικίαν, κ. τ. λ.

(2) Cfr. KAIBEL, lav. cit., pag. 510 e seg.

Digitized by Google

IV

In un noto luogo delle Storie, Erodoto, enumerando sacrilegi commessi da Cambise in Menfi, narra che egli entrò nel santuario di Efesto e scorbacchiò il simulacro del Nume. Simulacro, dice Erodoto, similissimo ai Pateci che i Fenici mettono sulle prore delle navi e che banno immagine di Pigmei (πυγμαίου ἀνδρὸς μιμήσεις). Ed entrò anche nel santuario dei Cabiri, nel quale non è lecito entrare tranne che al sacerdote, beffeggiò e bruciò quegli idoletti simili anch'essi a quelli di Efesto (III, 37).

I Cabiri e gli Efesti erano dunque formalmente identici ai Πάταικοι, e questi ai Pigmei. Quale fosse il tipo pigmaico, secondo il concetto degli antichi, vediamo in numerose figurazioni (fig. 8) (1), e udiamo espressamente da un brano di Ctesia (*Ind.*, II, 250, cfr. 294): Nell'India centrale sono uomini negri, detti Pigmei, che parlano la stessa lingua degli altri Indiani. Piccolissimi, i più grandi due cùbiti, la media un cubito e mezzo. Hanno chioma lunghissima (2), fallo marchiano, sì che gli sfiora i malleoli. Brutti anch'essi e camusi.

Il ritratto preciso, dunque, dei nostri folletti: e con questi confonderemmo senz'altro alcuni dei pigmei, se non li vedessimo quasi sempre occupati in imprese loro peculiari, specialmente nella famosa lotta con le gru (3).

---

(1) STEPHANI, *Compte rendu*, 1865, pag. 186. Per altre figurazioni, cfr. O. JAHN, *Pygmaien*, in *Arch. Beitr.*, pag. 418 e seg.

(2) Anche questo particolare torna abbastanza frequente nelle figurazioni vascolari.

(3) Cfr., p. es., *Antiquités du Bosphore cimmérien*, tav. LV; INGHIRAMI, *Vasi fittili*, I, 100, 357, 358.

Digitized by Google

Queste figurazioni dei Cabiri, dei μεγάλοι θεοί, in forma di mostricini fallici, oramai, specie dopo lo studio del Kaibel, non meraviglieranno più alcuno. E del resto, l'attendibilità del luogo d'Erodoto non può sembrar discutibile a chi, scevra la mente dagli intrichi della erudizione seriore, consideri solo le più antiche testimonianze intorno a questi esseri misteriosi. Infatti, qual che sia l'importanza a cui pervennero i Cabiri, specialmente in certi santuarî, il loro passato fu senza dubbio assai modesto. Un'au-

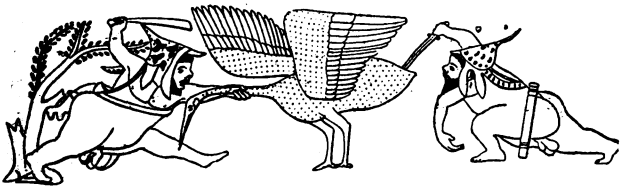


Fig. 8. Da Stephani, *Compte rendu*, 1865, pag. 186.

reola scherzosa li circonfondeva in un dramma d'Eschilo, dove minacciavano ai Lemnî di concedere una vendemmia così abbondante che tutti i recipienti si sarebbero dovuti vuotare per ricevere il vino nuovo, e la casa sarebbe rimasta senza una stilla d'aceto (1), anzi senza neppure un vaso, chè tutti si sarebbero dovuti trasportare nei campi pei varî bisogni del ricolto (2).

---

(1) Plut., *Quest. conv.*, II, 1, 7. Καὶ εἴ τις ἀντιστρέψας αἰτιῷτο τοὺς Αἰσχύλου Καβείρους - ὄξους σπανίζειν δῶμα - ποιήσαντας, ὥσπερ αὐτοὶ παίζοντες ἠπείλησαν. Chi intende che minaccino di bere persin l'aceto, dimentica che Plutarco parla qui di uno σκῶμμα καὶ μέμψις ἐμφαίνουσα χάριν.

(2) Framm. 96: μήτε κρωσσοὺς - μήθ' ὑδρηλούς - λιπεῖν ἀφνεοῖσι δόμοισιν. Non pare dubbio che queste parole continuassero la scherzosa minaccia.

Digitized by Google

E pare che appunto il loro carattere, di scherzevoli dèmoni del vino, inducesse nel dramma, tragico, si badi, e non satirico, anche più sbrigliata comicità: — Eschilo primo, e non, come taluni dicono, Euripide, introdusse briachi nella tragedia. Chè nei *Cabiri* presentò ebbri Giasone e i suoi seguaci (Aten., pag. 428, *f*).

Analoga osservazione dobbiamo fare per Ἥφαιστος. Esso non è che il rappresentante supremo d'una schiera di ἔφοροι del focolare (1), che con la sua ascesa all'Olimpo non eliminò, come intervenne ad altri dèmoni (2), gli umili fratelli rimasti in terra all'antico ufficio modesto.

Con sembianze simili a quelle dei Cabiri furono anche effigiati altri esseri poco meno misteriosi, i Cureti e i Coribanti (3). Pausania, infatti, nella descrizione della Focide, dice: Quelli d'Anfissa celebrano anche la festa detta degli Dei fanciulli (ἄνακτες παῖδες). Ma chi siano questi Dei Fanciulli, non tutti dicono a un modo. Alcuni dicono i Dioscuri, altri i Cureti, altri i Cabiri (x, 38, 7).

Si legge facilmente tra le righe di Pausania. Erano feste celebrate in onore di idoletti chiamati παῖδες per la loro piccolezza: nè dovremo crederli troppo dissimili dalle due statuette che si trovavano a Pefno, dinanzi a Talame, e che Pausania dice (III, 23, 4) ἀγάλματα Διοσκούρων χαλκᾶ, μέγεθος ποδιαῖα. E il dubbio

(1) Cfr. Wilamowitz, *Hephaistos*, in *Götting. Nachricht.*, 1895, pag. 216 e segg.; 238 e seg.

(2) Cfr. Usener, *Götternamen*, pag. 219 e seg.

(3) Stabilii i seguenti ravvicinamenti, da cui mossero in origine le mie ricerche, prima ancora che vedesse la luce l'articolo del Kaibel. Osservo ciò solo perchè mi sembra che le indipendenti coincidenze non siano mai scevre di valore per l'attendibilità delle conclusioni.

Digitized by Google

intorno alla loro essenza nasceva appunto dal fatto che notoriamente simili idoletti potevano rappresentare tanto i Cabiri, quanto i Cureti o i Dioscuri.

Il fallicismo di questi ultimi è provato da molte circostanze (1): a quello dei Cureti accenna una delle solite reticenze di Pausania (VIII, 37, 6).

Sono così entrati indirettamente nella schiera anche i Coribanti. E in un luogo parallelo a quello già citato, Pausania non sa decidere se certe statuette rappresentino Dioscuri o Coribanti (2). Del resto, Κορύβας figura, insieme con Κούρης, in un inverecondo mistero descritto da Psello (vedi in seguito): e il suo carattere apotropaico, e quindi fallico, sembra emergere anche dall'invocazione d'un inno orfico (3).

Concludendo, Cabiri, Coribanti, Cureti, Efesti, Dioscuri, e, oramai, per forza di analogia, potremo dire Dattili, Telchini, Molonidi, furono rappresentati anch'essi con figurine formalmente analoghe a quelle onde si effigiavano sì i numi speciali, sì gli ἔφοροι.

Le ragioni di simili identità si rinvengono forse cercando di risalire alla primissima origine di questi esseri, i cui nomi han varcato i secoli avvolti in tanta caligine, che il Goethe presenta i Cabiri dicendo che essi stessi ignorano chi siano (*Faust*, II, 2, 1510):

Sind Götter, wundersam eigen,
Die sich immerfort selbst erzeugen
Und niemals wissen, was sie sind.

---

(1) Cfr. KAIBEL, lav. cit., pag. 512 e seg.

(2) III, 24, 5. — Sul significato del πῖλος, vedi PROTT, *Athen. Mittheil.*, 1904, 16 e seg. Cfr. anche FURTWÄNGLER, *Archiv f. Relig. Wissensch.*, 1907, 321 e seg., e DIETERICH, *Pulcinella*, 161.

(3) XXXIX. — Senza più indugiare, rimando al KAIBEL, loc. cit., 515. I Dattili sono da Pausania stesso identificati coi Cureti.

Digitized by Google

V

In una notissima digressione, Strabone, riferite varie versioni intorno alla primitiva sede del popolo cureta, aggiunge che alcuni, e specialmente οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρύγια (1), non credono che i Cureti siano realmente esistiti, ma li pongono allo stesso livello dei Satiri, Sileni, Bacchi e Titiri (2). Credono cioè che fossero πρόπολοι, διάκονοι di Numi maggiori, al pari dei Coribanti, i Cabiri, i Dattili Idei, i Telchini; i quali tutti, aggiunge Strabone, celebravano speciali culti orgiastici con danze armate, grida, frastuono, e suoni di cimbali, di timpani e di flauti (3).

Citati varî luoghi in cui si celebravano simili culti, descritto uno di questi, ricordati altri riti ed altri πρόπολοι dello stesso genere, Strabone rammenta anche un'altra opinione diffusa fra gli antichi, secondo la quale essi non sarebbero stati πρόπολοι di numi, ma numi addirittura (4). E adduce a conferma dieci fonti, Esiodo, l'autore della Foronide, i Κρητικοὶ λόγοι, ed altre sette anonime: tutte, probabilmente, derivate da Demetrio di Scepside, ὁ τοὺς μύθους συναγαγὼν τούτους

---

(1) L'uso che farò delle notizie desunte dai Κρητικοὶ λόγοι dimostrerà senz'altro in quali limiti io le creda attendibili.

(2) x, 466.

(3) Strabone ricorda poi anche una divergenza fra codesti storiografi, dei quali alcuni identificarono assolutamente coi Cureti i Coribanti i Cabiri i Dattili e i Telchini, mentre altri li credevano solo congiunti e notavano fra gli uni e gli altri alcune piccole divergenze (x, 466). La somiglianza è per noi più che sufficiente. La smania di precisione si doveva allo spirito teologico onde erano informate le fonti di Strabone.

(4) x, 471.

Digitized by Google

(ib., 472). È inutile riferire le tante genealogie ivi cozzanti: basti dire che in tutte vien riconosciuta a questi esseri una esistenza indipendente (1). Del resto, in Eschilo abbiamo visto i Cabiri in funzione che sembrerebbe un po' superiore a quella di semplici πρόπολοι.

Ma la contraddizione o, per lo meno, contrapposizione, rilevata da Strabone, in realtà non esiste: e le due versioni si possono accordare in modo semplice ed ovvio. In parecchi santuarî, i Cureti, i Cabiri, i Coribanti, erano certamente πρόπολοι di Numi maggiori (2). Ma ciò non implica punto un loro originario rapporto con questi in condizione subordinata. Essi ebbero un tempo essenza di δαίμονες; e solo in seguito a qualche crisi religiosa (cfr. pag. 248) discesero a più umile ufficio. Ma non andò mai perduto interamente il ricordo dell'antica loro condizione; onde poterono esser detti a un tempo e πρόπολοι e θεοί.

Ora è notevole una caratteristica che dalle fonti antiche viene attribuita a tutti più o meno questi esseri: l'invenzione o la protezione di arti utili agli uomini. Diodoro, in quella specie di teogonia che egli afferma aver derivata dai più accreditati autori di antichità cretesi (3), dice che i Dattili insegnarono l'uso del fuoco e la tempera del bronzo e del ferro; i Cu-

---

(1) Strabone insiste principalmente sui Cureti che hanno dato motivo al suo *excursus*. Ma dal contesto s'intende che egli oramai si riferisce a tutti i dèmoni. Ciò ad ogni modo non implica conseguenze pel nostro ragionamento.

(2) Forse Strabone parla di sacerdoti in ufficio di πρόπολοι: anzi questa ipotesi sembrerà la più probabile, se si ricordi l'altro passo x, 468. Ma in ogni modo questi sacerdoti assumevano le sembianze tribuite dalla tradizione ai πρόπολοι mitici; cfr. pag. 249.

(3) v, 64.

Digitized by Google

reti a ragunar greggi, addomesticar fiere, foggiare spade e caschi, danzare in armi; e fra i Titani, figli dei Cureti (1), Iperione l'osservazione astronomica, Prometeo l'uso del fuoco, Mnemosine il raziocinio e l'imporre i nomi alle cose, Temide le μαντεῖαι, le θυσίαι, i θεσμοὶ περὶ τῶν θεῶν, καὶ τὰ περὶ τὴν εὐνομίαν καὶ τὴν εἰρήνην. Veramente, il concetto euemeristico a cui è informato tutto il brano diodoreo (vedi appresso, pag. 245 seg.) può far sospettare un momento della sua attendibilità. Ma anche autori antecedenti ad Euemero conoscevano questa versione. Già Sofocle diceva che i Dattili idei trovarono primi il ferro (2). Eforo li lodava anche per l'abilità musicale, e narrava come essi dall'Ida passarono in Europa e vi fondarono misteri e cerimonie: Orfeo fu loro discepolo (3). — I Cabiri appaiono in Eschilo come protettori del vino. — Μύλαξ, εἷς τῶν Τελχίνων (Esichio), proteggeva i mulini (cfr. pag. 231); nè c'è motivo per credere influenzata da idee euemeristiche la notizia che Diodoro riferisce, in altro contesto, intorno ai Telchini, che essi fossero inventori di varie arti e maestri di cose utili alla vita umana, e anche maghi e capaci di adunar nuvole e scatenare a volontà pioggia neve grandine (v, 55). Erano, insomma, anche ὅμριοι.

Se non m'inganno, in tutti questi casi s'infiltra evidentemente il concetto, un po' elevato e nobilitato, del nume speciale. E seduce l'ipotesi che questi gruppi non siano altro se non collegi di numi simili,

---

(1) Vedi pag. 246. Naturalmente, in questi assetti teogonici le relazioni di parentela si stabiliscono in base ad affinità concettuali e formali.

(2) Strab., x, 473.

(3) Diod., v, 64.

Digitized by Google

raccolti per qualche ragione sotto un nome generico (1). E ciò essendo, rimane facilmente spiegata la loro bizzarra figurazione, che sembra senz'altro accomunarli con gli ἔφοροι e coi βάσκανοι.

Rimane infine da esaminare una terza versione, che ritorna per quasi tutti questi esseri e che li fa antichi abitatori di varie regioni della Grecia: i Cureti dell'Etolia o dell'Acarnania (2), i Dattili dell'Ida (3), i Cabiri di Tebe (4), i Telchini di Rodi (5). Veramente, tale versione può sembrare una superfetazione euemeristica (6), specie se si osservi che, eccezion fatta per le notizie omeriche sui Cureti, i fonti che la riferiscono sono abbastanza tardi. Può essere per altro che anch'essa contenga un germe di verità; e di ciò toccheremo in seguito.

VI

I Κρητικοὶ λόγοι, a cui attinge Diodoro, sono lavoro d'un euemerista che minuziosamente determina i singoli meriti per cui ciascun eroe della sua teogonia ascese da uomo a nume. Altre tendenze non trapelano dal suo lavoro, del resto molto accurato e in qualche modo attraente. Ed è verisimile che, pur

---

(1) Maggior luce gitterebbero sulla quistione i nomi individuali di questi esseri; ma, naturalmente, il nome generico dei gruppi contribuì a far dimenticare i nomi specifici. Quasi tutti quelli che ci rimangono, sono di conio tardo e sospetti; v. Lobeck, *Aglaophamus*, 1221.

(2) Strab., x, 462-63. Come uomini sono considerati anche in un brano d'Istro, che conserva forse qualche parte di vero (*Fragm. historic.*, 47).

(3) Strab., x, 473.

(4) Paus., ix, 20, 6.

(5) Diod., v. 55. Cfr. Stobeo, xxxviii, 225 (*Aglaoph.*, 1188).

(6) Tale sembra addirittura in tutto il luogo di Diodoro.

Digitized by Google

cercando di spiegare i singoli fatti secondo i suoi principî, non li alterasse poi, nè li inventasse, che sarebbe stato inutile, ma li esponesse secondo la tradizione vulgata (1). E questa vulgata avrà certo disciplinate le credenze comuni in forma che tutti i credenti facilmente accogliessero; come appunto ai suoi tempi aveva fatto Esiodo.

Or la teologia diodorea, dai Titani in giù, coincide quasi perfettamente con quella d'Esiodo, che era appunto la vulgata per tutta la Grecia. Ma mentre Esiodo fa discendere direttamente i Titani dall'accoppiamento di Οὐρανός con Γαῖα, sua madre e sua sposa (*Teog.*, 33), la quale nasce subito dopo il Caos (116):

> Ἤτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
> Γαῖ' εὐρύστερνος —,

il fonte di Diodoro, pur riferendo la versione di Esiodo (2), dice poi che i Titani nacquero da uno dei Cureti e dalla madre Titaia. Ma i Cureti, a loro volta, discendevano dai Dattili Idei; e questi furono infine i primi abitatori di Creta, elevati poi a dignità di numi pei beneficî resi agli uomini. Un'altra versione, infine, poneva, anche anteriori ai Dattili, gli Ἐτεόκρητες.

Evidentemente ci troviamo di fronte a un lavoro d'accomodamento fra la teologia esiodea e una serie di credenze locali, che, tolta la vernice euemeristica, ponevano, come antichissimi numi dell'isola, i Dattili, i Cureti, i Titani, inventori di tutte le arti, datori agli uomini di tutti i beneficî.

---

(1) Diodoro, del resto, dice d'attingere anche alla tradizione orale (v, 64): οἱ μὲν γὰρ τὴν Κρήτην κατοικοῦντές φασιν, κ. τ. λ.

(2) v, 66: ὡς μέν τινες μυθολογοῦσιν, Οὐρανοῦ καὶ Γῆς ὄντας, κ. τ. λ.

Digitized by Google

Ora un mito simile esisteva anche per l'isola di Rodi e per i Telchini (cfr. pag. 245, nota 5). Anche questi furono i primi abitatori dell'isola, anche questi inventarono varie arti e procurarono le cose necessarie alla vita.

In tre isole infine, Samotracia, Lemno ed Imbro, aveva sede il culto dei Cabiri, che originariamente sembra fossero dunque anch'essi numi speciali.

Difficilmente, mi sembra, possiamo sottrarci ad una conclusione che viene ad integrare e precisare quanto già avevamo supposto. In un tempo, che chiameremo preolimpico, domina in tutta la Grecia continentale e nelle isole il tipo di religione che dicemmo con l'Usener dei numi speciali. Segue poi una invasione, e muta sensibilmente la tempera psicologica dei Greci continentali, o almeno di gran parte di essi; e si determina il gruppo dei numi, che per ora diremo olimpî, sia che sopraggiungano, almeno in parte, con gl'invasori, sia che crescano e giganteggino spontaneamente dal semenzaio dei numi speciali. Esiodo fa un ultimo sforzo per raccogliere in ordinata gravitazione, intorno a questi astri maggiori, la formicolante via lattea degli antichi dèmoni; e la sua teogonia diviene in certo modo canonica per tutta la Grecia. Ma nelle isole, per ragioni che facilmente s'intuiscono, l'antico tipo resiste più a lungo. E i nuovi numi, che giungono in ritardo, non riescono a respingere d'un sùbito gli antichi, i quali si aggruppano di fronte agli invasori in schiere distinte con nomi speciali. E l'aggruppamento era agevolato dal non trovarsi nelle isole la multiformità che in un gran territorio, fra comunicazioni e scambî più agevoli, facilitava la dispersione, e dall'essere il collegio dei dèmoni isolati quasi l'esponente dell'attività e della produzione speciale dell'isola. In seguito

Digitized by Google

vedremo se si riesce a stabilire donde fossero poi attinti i nomi generici dei varî gruppi.

Pure anche qui gli antichi numi finiscono per cedere. Ma siccome fra essi e gl'invasori non esisteva la stridente antinomia che si verificò in altri processi religiosi, p. es., nella crisi dal paganesimo al cristianesimo, finirono per unirsi a quelli in linea subordinata, per divenire loro πρόπολοι: i Cureti di Zeus, i Cabiri di Diòniso e d'Efesto, i Telchini di Apollo e di Hera (1), e forse di Poseidone (2). Via via la curiosità popolare e la dottrina dei ministri del culto fabbricarono intorno a tali accoppiamenti varie storielle etiologiche che andavano ad infittire sempre più la siepe di leggende che circondava ciascuno dei numi maggiori. Così i Cureti avrebbero tutelata la puerizia di Giove col fragore degli scudi, i Telchini avrebbero ricevuto da Rea ed allevato il signore dei flutti.

VII

Per lunghi e lunghi anni vissero nei santuarî di culto contaminato, e sempre più lussureggiarono e prevalsero, queste leggende che ponevano il Nume maggiore in relazione con la fitta schiera dei suoi πρόπολοι: sinchè, come pure avvenne in quasi ogni altro santuario di Grecia (3), l'azione narrata divenne

---

(1) Diod., v, 55.

(2) Diod., l. c., οὗτοι μυθολογοῦνται μετὰ Καβείρας τῆς Ὠκεανοῦ θυγατρὸς ἐκθρέψαι Ποσειδῶνα, Ῥέας αὐτοῖς παρακαταθεμένης τὸ βρέφος.

(3) Plutarco (*Quest. greche*, xxi) ricorda tre feste che si celebravano in Delfi ogni nove anni: lo Στεπτήριον (lotta di Apollo col serpente Pitone), la Ἡρωΐς, e la Χαρίλας, vecchia leggenda d'una fanciulla che, percossa dal re col sandalo, pel dispiacere s'impiccava.

Digitized by Google

drammatica. I ministri del culto erano naturalmente gli attori di queste rappresentazioni; onde si mascherarono secondo le forme che la leggenda assegnava ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini. E a loro stessi rimase poi il nome dei dèmoni di cui abitualmente assumevano le sembianze (1). Pausania ricorda simili rappresentazioni fatte nel tempio dei Cabiri (IX, 25, 5): Οἵτινες δέ εἰσιν οἱ Κάβειροι καὶ ὁποῖά ἐστιν αὐτοῖς καὶ τῇ μητρὶ τὰ δρώμενα, σιωπὴν ἄγοντι ὑπὲρ αὐτῶν συγγνώμη παρὰ ἀνδρῶν φιληκόων ἔστω μοι.

Alcuni di questi δρώμενα si rappresentavano in pubblico; altri dinanzi ai soli iniziati; e allora si dicevano μυστήρια (2). Quali fossero le ragioni di tale riserva s'intende facilmente; ma ad ogni modo è interessante leggere una poco nota pagina di Psello in cui si descrivono i misteri eleusini (3). Si rappresentava l'unione amorosa di Zeus con Demetra e, quando era per avvenire, si vedeva Afrodite emergere da alcuni simulacri di pudende. Seguivano imenei di iniziati. Ecco poi un essere caprino mutilato da Giove perchè aveva voluto assalir Demetra; cerimonie dionisiache, con tutti gli arredi sacri, e i varî iniziati, Clodoni, Mimalloni, coi loro strumenti fragorosi; comparsa dei dèmoni Curete e Coribante: Baubò, alzandosi le vesti con impudicissimo gesto, chiudeva lo spettacolo.

---

(1) Anche la semplice qualità di ministri d'un culto sembra cagionasse questa identificazione di nomi. Così le sacerdotesse di Hilaire e Phoibe erano dette anche esse Leucippidi (Paus., III, 16, 1): Κόραι δὲ ἱερῶνταί σφισι παρθένοι, καλούμεναι κατὰ ταὐτὰ ταῖς θεαῖς καὶ αὗται Λευκιππίδες.

(2) Plut., *Quest. greche*, XII: Τῆς δὲ Ἡρωίδος τὰ πλεῖστα μυστικὸν ἔχει λόγον ὃν ἴσασιν αἱ Θυιάδες — ἐν δὲ τῶν δρωμένων φανερῶς Σεμήλης ἄν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε.

(3) Psello, Περὶ δαιμόνων (ediz. Boissonade, pag. 39).

Digitized by Google

Oltre poi ai μυστήρια, oltre ai δρώμενα, erano celebrate da questi πρόπολοι processioni e danze (Strab., x, 468). E Luciano asserisce che nessuna delle antiche cerimonie religiose si compieva senza danza (*Danza mimica*, xv).

VIII

Abbiamo finalmente, mi sembra, elementi bastevoli a rispondere con qualche fondamento al quesito da cui mossero le nostre ricerche: qual nome si convenga ai dèmoni dell'anfora Duemmler e ai loro compagni delle figurazioni ceramiche. Essi appartengono a una di codeste schiere di numi speciali degradati a πρόπολοι, e festeggiano con danze e musiche il loro nume. Questo nume è Diòniso; onde li troviamo sempre affaccendati intorno al vino.

Ma, d'altra parte, anche i Cabiri sono in origine dèmoni del vino (cfr. pag. 240); e con essi, oltre che con i più noti esseri del suo corteggio, si trova spesso unito Diòniso (1). Difficilmente, credo, potremo sottrarci alla conclusione che Εὔνους, Ὀφέλανδρος, Ὅμρικος, e tutti i loro gemelli affaccendati intorno al vino, siano per l'appunto Cabiri, o meglio, πρόπολοι, διάκονοι, vestiti da Cabiri, folleggianti gaiamente in elementari funzioni rituali, come, sulla scena, i Cabiri della nota tragedia eschilea. Si può un momento esitare intorno all'anfora corinzia col ritorno d'Efesto. Qui i numi maggiori sono due, Diòniso ed Efesto (2);

(1) Cfr. Kern, *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, 1 seg.

(2) Non seguo l'interpretazione del Loeschcke, secondo il quale la seconda figura ignuda a cominciar da sinistra rappresenterebbe Diòniso, e la terza sarebbe una donna, Tetide, che accolse Efesto nel suo esilio terreno. Questa terza figura

Digitized by Google

onde gli accompagnatori potrebbero esser πρόπολοι tanto dell'uno quanto dell'altro. Ma in nessuna delle due ipotesi usciamo dalla sfera cabirica. I Cabiri sono anzi per eccellenza i compagni d'Efesto. Loro santuarî esistevano in Imbro, in Lemno, in Samotracia, isole vulcaniche e sacre al dio del fuoco; e le leggende seriori li dissero addirittura figli del Nume, e questo posero nel loro numero. Abbiamo qui dunque, non più una semplice danza, ma addirittura un δρώμενον cabirico (1).

E veniamo alle famose figurazioni ceramiche rinvenute nel Kabeirion di Tebe (2). Troviamo in esse variissimi soggetti. Alcuni buffoneschi e mimici: danze, banchetti, cacce, una processione verso Kabeiros (3), un flautista a cavalcioni su un uomo barbato, un carro con muli itifallici, sul quale seggono un uomo e una donna e un vecchio tenta di salirvi (fig. 9). Altri di soggetto mitico: Perseo, che, guidando per la briglia Bellerofonte, si lancia verso la Chimera (fig. 10); i Pigmei in zuffa con le alate eterne loro nemiche (fig. 11); Cefalo e Lelapo (4); Circe che presenta il beveraggio ad Ulisse (fig. 12), od è minacciata dalla spada del callido eroe (fig. 13), che altrove, su due otri connessi in forma di zattera, veleggia sospinto dal vento di Borea (fig. 14); Cadmo, a cui la vista d'un serpente produce lo stesso

---

è per l'appunto Diòniso, col ποδήρης χιτών, quale si vedeva sull'arca di Cipselo (cfr. pag. 229, nota 1), e quale appare sul vaso Benndorf (fig. 3).

(1) Da questa rappresentazione, come dalla narrazione strabonea del δρώμενον curetico traspare evidentissimo un senso di comicità; ma di ciò parlerò altrove.

(2) *Athen. Mittheil.*, 1887, pag. 269; 1888, pp. 81, 87, 412 e seg.

(3) *Athen. Mittheil.*, 1887, pag. 421 (non riprodotto).

(4) *Athen. Mittheil.*, 1887, pag. 421 (non riprodotto).

Digitized by Google

effetto che quello dell'uccel trochilo ad Euelpide e il timore dell'Empusa a Diòniso (1). Simbolico-orfica è infine la scena in cui un negro, Μίτος (2), abbrac-

Fig. 9. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1903, pag. 137.

cia una bianca, Κρατεία, al cospetto d'un bambino negro, Πρατόλαος, dinanzi a Κάβειρος adagiato, e ad un

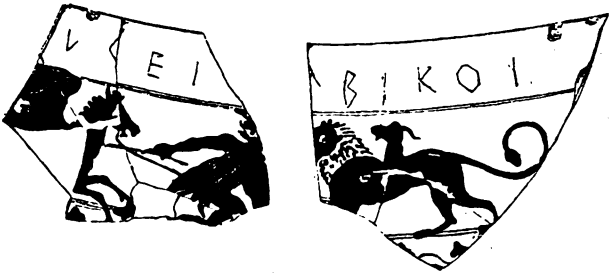


Fig. 10. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XI.

παῖς che sembra attinger vino da un cratere per mescergli (fig. 15).

Che queste scene, o almeno la maggior parte di esse, siano riflessi di azioni drammatiche, di δρώμενα,

---

(1) Descritto dal Bethe, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Altert.*, 58.

(2) Μίτος è certamente orfico; v. Clem., *Strom.*, v, 675-76; Lobeck, *Aglaophamus*, 837.

Digitized by Google

è in genere ammesso (1). E gli attori di questi δρώμενα presentano, anche una volta, tutte le caratteristiche formali proprie di quella schiera di dèmoni che vanno

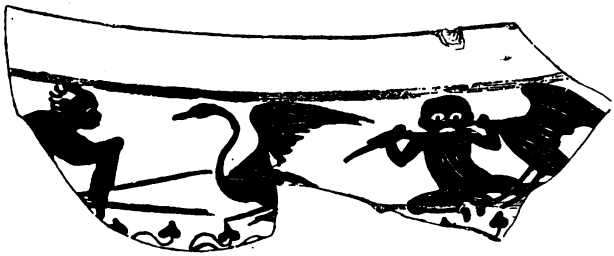


Fig. 11. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XII.

dai βάσκανοι ai Cabiri. Dopo tutte le precedenti considerazioni, che cosa potremo crederli, se non appunto ministri di riti cabirici, travestiti da Cabiri?

Fig. 12 Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1892, tav. IV.

A prima vista una difficoltà emerge dal fatto che tutte le iscrizioni sono dedicate a Cabiro (e a suo figlio): onde questo nume, che vediamo anche rap-

(1) Cfr. il mio lavoro già citato *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, 84.

Digitized by Google

presentato nel frammento col mistero orfico, sembrerebbe l'unico Cabiro, e suoi πρόπολοι gli attori dei δρώμενα.

Fig. 13. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1888, pag. 81.

Se non che, questo Κάβειρος, come lo dimostra evidentemente la sua apparenza, e come tutti ammet-

Fig. 14. Da Garduer, *Ashmolean Museum*, tav. XXVI.

tono, non è altri se non Διόνυσος, salutato appunto Κάβειρε in un epigramma dell'Antologia palatina (1).

(1) Intorno alla priorità dei due culti si può rimanere incerti. PAUSANIA dice in un luogo che i riti cabirici furono introdotti in Tebe dall'Ateniese Metapo (IV, 1, 7), altrove che tutta la regione tebana era anticamente abitata da popoli detti Cabiri, e chiamata cabirea (IX, 25, 6 a 8), e che in

Digitized by Google

Nel santuario ci fu dunque, in un periodo anteriore, un culto misto cabirico-dionisiaco. E Διόνυσος, divenuto fra i Cabiri da prima Καβείριος, finì per essere quasi un esponente dell'antico collegio cabirico, il Κάβειρος per eccellenza (1).

Col secolo VI s'infiltrarono da Atene in Tebe le dottrine orfiche, e un terzo strato, orfico, si stende sui primi due, cabirico e dionisiaco (2); onde a Dio-

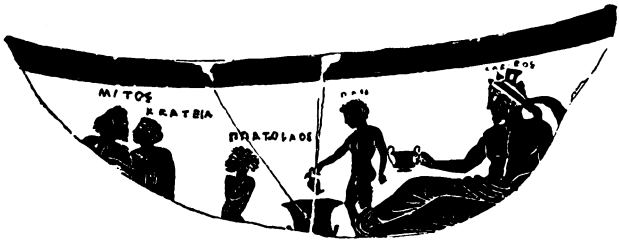


Fig. 15. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. IX.

nysos è accompagnato Zagreus, il παῖς che nel frammento del mistero orfico adempie ufficio di coppiere.

In questo sovrapporsi di culti, i Cabiri, ed è forse questo un segno della priorità del loro culto, rimasero sempre attori dei δρώμενα e dei μυστήρια; celebrarono, oltre che riti cabirici, riti dionisiaci ed orfici. Così perderono via via il carattere originario

---

essa sorgeva un santuario di Demetra cabirica (sorella, dunque, dell'Hera telchinia, IX, 25, 5). Queste due notizie lascerebbero intravvedere un processo simile a quello sopra descritto (pag. 157).

(1) Lo scoliaste ad Apollonio (Lobeck, *Aglaophamus*, 1229) riferisce l'opinione di chi credeva Diòniso essere stato uno dei due Cabiri primigenî: οἱ δὲ δύο πρότερον εἶναι τοὺς Καβείρους, Δία τε πρεσβύτερον καὶ Διόνυσον νεώτερον.

(2) Così, ineccepibilmente, il Kern, nell'articolo *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, pag. 17.

Digitized by Google

di dèmoni, per assumere quello di istrioni. Onde, contribuendo a ciò il loro aspetto grottesco, rincararono nella buffonaggine, punto aliena dal loro carattere, e oltre che azioni mitiche, rappresentarono anche farsette mimiche. Questo mi sembra s'intravveda senza sofisticheria nel Cabirio di Tebe; in questi pochi frammenti ceramici si chiude molto della sempre misteriosa origine della commedia.

Forse non è superfluo spiegare l'atteggiamento di Κάβειρος dinanzi ai δρώμενα, simile a quello di Διόνυσος nel vaso Benndorf (fig. 3). Ricordiamo che i coreuti aristofaneschi, che in quelle parti della parabasi contenenti invocazioni ai Numi, compiono vero ufficio di πρόπολοι (sono infatti in origine i πρόπολοι, gli attori del δρώμενον dionisiaco onde si origina la parabasi) (1), invitano i Celesti, con espressioni che sembrano accennare ad una formola originaria, a scendere dall'Olimpo, ad assistere alle loro danze, ai loro canti, all'azione (2). Nella commedia l'invito rimase espressione convenzionale e accademica; ma non tale dovè essere nei δρώμενα primitivi; dove sacerdoti impersonanti Numi avranno assistito a riti celebrati in loro onore, su per giù come il nostro Diòniso-Cabiro alle gesta dei mostriciattoli cabirici.

---

(1) *Origine ed elementi*, 89.

(2) P. es., *Acarn.*, 665 e seg.: Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθέ... ὡς ἐμὲ ... τὸν δημότην. — *Cav.*, 581 e seg: Ὦ πολιοῦχε Παλλὰς... νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι. — *Nubi*, 564: Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν πρῶτα μέγαν κικλήσκω. — *Rane*, 875 e seg.: Ὦ... Μοῦσαι... ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν δεινοτάτοιν στωμάτοιν, κ. τ. λ. Quest'ultimo brano non appartiene a una parabasi; però cfr. *Origine ed elementi*, pagg. 221-22.

Digitized by Google

IX

Ai δρώμενα cabirici prendono parte pure alcuni tipi femminili. Ricordiamo le due figure di Circe (figg. 12 e 13) (1), quella di donna ignuda in corsa, con un

Fig. 16. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1891, pag. 306.

fardello sul capo (fig. 16) (2), l'altra sul carro tirato da muletti itifallici (fig. 9) (3).

Oltre alla generica mostruosità, che le rende ben degne sorelle dei Cabiri, è notevolissimo in tutte, e

(1) *Journal of Hellenic Studies*, 1892, tav. IV, pag. 81.
(2) Pubblicato dal MAYER, in *Athen. Mittheil.*, 1891, pag. 306. Cfr. Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1891, pag. 19 e seg.
(3) *J. H. S.*, 1903, pag. 137.

Digitized by Google

ben accentuato dai ceramografi, il tipo etnico, camitico (1).

Per ambedue le caratteristiche si rivela senz'altro loro gemella la donna martirizzata da Sileni, rappresentata in un vaso attico del V secolo, pubblicato da Massimiliano Mayer (fig. 17) (2). Nè da questa differisce fondamentalmente l'altra che in un vaso proveniente da Kameiros, e pure pubblicato dal Mayer, affronta una specie di orribile chimera (fig. 18) (3).

Fig. 17. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1891, tav. IX-X.

Con queste due ultime rappresentazioni risaliamo sino al secolo V. Discendiamo invece sino al III con un'altra serie di figure femminili fliaciche che, senza dubbio, qualunque ne sia il grado e il tramite, presentano strettissima relazione con quelle esaminate.

---

(1) Loro sorella sarà certamente la vecchia che appare sul rovescio del vaso di Μίτος e del cui nome si conservano le sillabe ΣΑΤΥ.

(2) *Noch einmal Lamia,* in *Athen. Mittheil.*, 1891, tav. IX-X, pag. 300 e seg.

(3) *Lamia,* in *Arch. Zeit.*, pag. 122. Cfr. Crusius, *Festschrift für Overbeck*, pag. 102 e seg.

Digitized by Google

Anzi si devono senz'altro identificare con esse, in primo luogo, anche per la sua nudità, la vecchia che su un vaso di Ruvo affronta e sembra sgomentare un giovine satiro (fig. 19) (1); poi, la donna che rampogna il marito (fig. 20) (2); l'altra in corsa dietro un malandrino che le ha involato un pane e un'an-

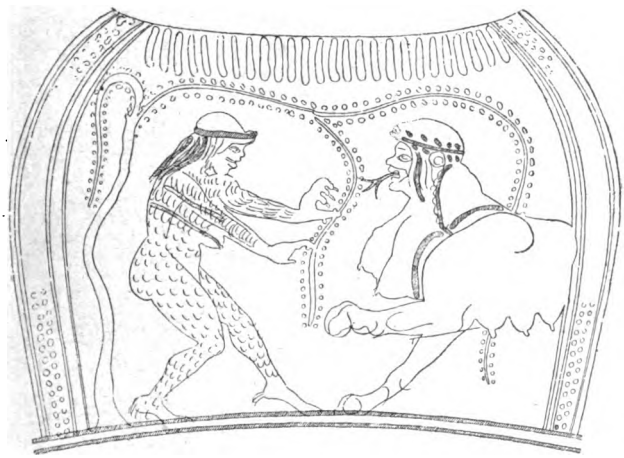


Fig. 18. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1885, pag. 12.

fora, non colma certo d'acqua (fig. 21) (3); la vecchia dipanante una matassa dinanzi a due uomini in evidentissimo stato di concupiscenza erotica (4); quella che gusta un manicaretto insieme con un uomo, forse

(1) Heydemann (*Phlyakendarstellungen*, in *Jahrb. d. Inst.*, 1886, pag. 282 e seg.), B. La scena rappresenta un θίασος bacchico: tre Satiri, tre Menadi, un attore fliacico, e questa orribile vecchia.

(2) Heydemann, *U.*

(3) Heydemann, *S.*

(4) Heydemann, α.

Digitized by Google

l'amante (fig. 22) (1); la regina Arete che accoglie Ulisse (fig. 23) (2); le due orride vecchie che nel famoso vaso di Chirone sembrano assistere alla scena, e che sono designate col nome di Νύμφαι (fig. 24) (3).

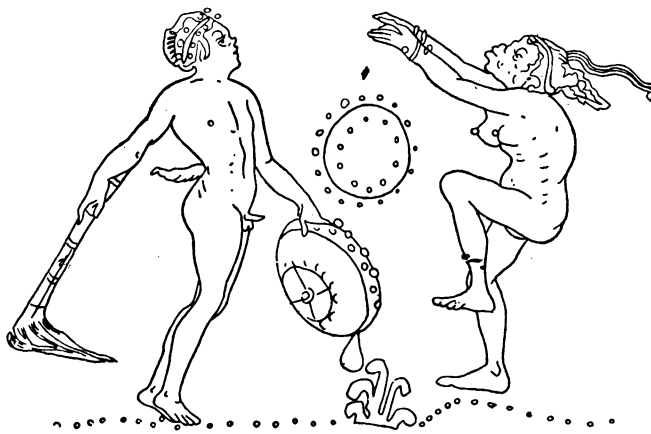


Fig. 19. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1873, tav. 70.

Se l'analogia ha qualche valore, dobbiamo ritenere che, come gli αὐτοκάβδαλοι della commedia attica rassomigliano perfettamente agli attori fliacici (4), così a queste orride streghe rassomigliassero buona parte

(1) Heydemann, *D.*

(2) Heydemann, *m.*

(3) Heydemann, *X.*

(4) Vedi, oltre il lavoro più volte citato del Körte, il vaso di provenienza e fabbrica certamente beotiche (*Athen. Mittheil.*, 1894, pag. 346; cfr. pag. 250, nota 1, fig. 27), dove due αὐτοκάβδαλοι lottano con due oche (fig. 25). Essi sono assolutamente simili agli attori fliacici.

Digitized by Google

dei personaggi buffi femminili. Ma v'è più che l'analogia. Le statuette di attrici della commedia antica, esaminate, ma non pubblicate dal Körte (lav. cit.), presentano quasi costantemente l'anormale sviluppo del ventre (1); e il Körte non ricorda, forse perchè le sottintende, le solite grottesche anormalità.

Checchè si voglia pensare di quest'ultimo punto, indiscutibile rimane la somiglianza reciproca di tutte

Fig. 20. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1855, tav. 78, 2.

le figure femminili esaminate; come innegabile è l'accentuazione del loro carattere etnico. Esse riproducono nei menomi particolari il tipo della vecchia

(1) Körte, loc. cit., pag. 75: «Das Auffallendste an ihnen ist, dass auch sie sämmtlich, soweit meine Kenntnis reicht, mit demselben Progastridion ausgestattet sind wie die in Männerrollen». Delle due ragioni proposte dal Körte per spiegare tale peculiarità, sembra certo più attendibile la prima: che quando in Atene incominciarono i ludi comici, lo sviluppo del ventre fosse indefettibile attributo dei ministri di Diòniso.

Digitized by Google

Scybale descritto con tanta evidenza nel *Moretum* (v. 31 e seg.):

Interdum clamat Scybalen. Erat unica custos,
Afra genus, tota patriam testante figura,
torta comam, labroque tumens et fusca colore,
pectore lata, iacens mammis, compressior alvo (1),
cruribus exilis, spatiosa prodiga planta,
continuis rimis calcanea scissa rigebant.

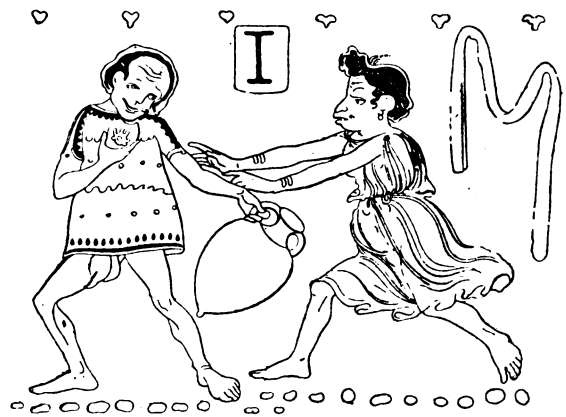


Fig. 21. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1849, tav. 4, 2.

Ma veniamo a quel nome di NYMΦAI (fig. 24) che suona così ironico al nostro orecchio quando contempliamo le immagini che esso designa. Veramente alla bella prima vien fatto di pensare che siano Ninfe

(1) Per questo particolare, Scybale ricorda le figg. 17, 18 e 19, che riproducono più fedelmente il tipo etnico, e non le altre, in cui il tipo è comicamente alterato, forse per l'analogia dei personaggi maschili.

Digitized by Google

d'una farsa fliacica, e che per questo siano rappresentate in forma così repellente. Ma sorgono parecchie obiezioni.

E innanzi tutto, sembra che questo tipo fosse adoperato nei φλύακες a rappresentare solamente le vecchie e gli esseri femminili più laidi (come in Heyd., *B*); e che le giovani, invece, le donne dichiarate belle

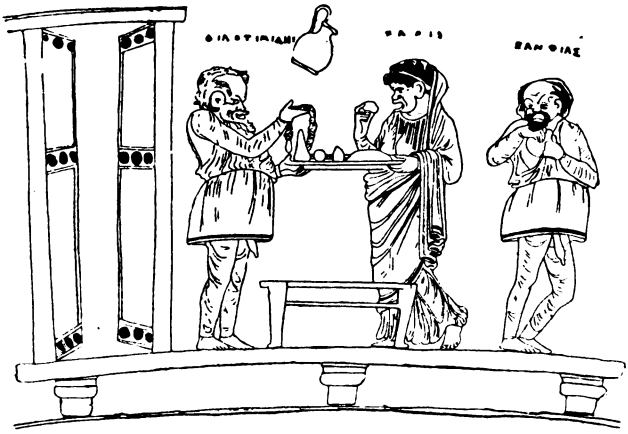


Fig. 22. Da Heydemann, *Vase Caputi mit Theaterdarstellungen.*

dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa. Svelte, flessuose, belle son le Menadi così spesso folleggianti tra i buffoni fliacici (Heyd., *B*, *i*, *s*, *x*) (1); il visino della donna che schiude l'uscio all'amante (*a*) s'intravvede capriccioso e piacente; graziosa è la giovane che porta il vino ad Eracle (*f*), graziose sono Arianna (?) (*E*), Alcme-

(1) Del vaso *n*, su cui appare una flautista, non si posseggono, per quanto io sappia, riproduzioni.

Digitized by Google

na (*I*) (1) e l'altra donna che fa salire l'amante dalla finestra (*b*), Era legata da Efesto al trono (*a*), Alcesti ricondotta ai vivi da Eracle e da Ermete (2); una certa vaghezza appare anche nella donna trascinata da Eracle (*M*), e nell'altra che innanzi ad un tempio riceve da un giovine un oggetto involto in un panno (3); infine, il nuovo Mnesiloco del vaso *t* stringe

Fig. 23. Dai *Monumenti dell'Istituto*, VI, 32, 2.

in mano una maschera d'una giovane visibilmente non brutta. Si aggiunga che questa rappresentazione fliacica si distingue dalle altre per parecchi riguardi. In essa, come nel consulto oracolare che vediamo in un vaso del Museo di Bari (4), non abbiamo solamente il palco, ma anche un tratto del paese in cui il palco,

(1) L'osservazione che non può essere Alcmena perchè Giove non andò da lei con la scala, non regge. Uno scrittore di farse non procedeva con metodo critico.

(2) *Röm. Mittheil.*, 1900, tav. VI.

(3) Pubblicato in Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, pag. 323.

(4) Pubblicato in questo volume, pag. 299.

Digitized by Google

visto di profilo, è innalzato. — È or presumibile che le Ninfe, disegnate a destra, in alto, s'intendano partecipi dell'azione fliacica? E quel giovinetto punto buffonesco, anzi bello e quasi misterioso, non sarà, piuttosto che un attore, uno spettatore? Io non so vederlo senza pensare al fanciullo del δρώμενον cabirico-orfico di Mito, Crateia, Protesilao. E come lì

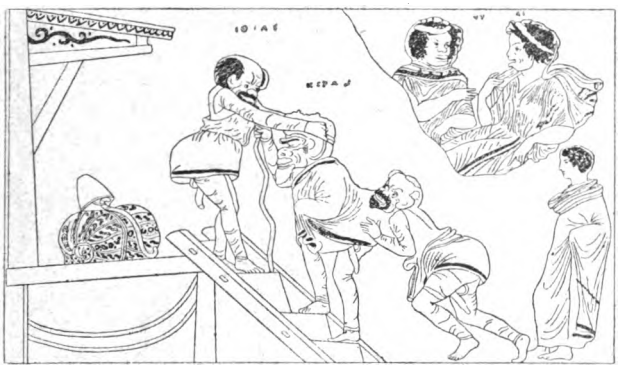


Fig. 24. Da Gepperţ, *Altgriechische Bühne*, tav. v.

quello e il suo padre Κάβειρος, così qui sembrano assistere all'azione il giovinetto e le Ninfe. Le quali adunque, non perchè persone fliaciche, ma proprio perchè Ninfe, furono dall'artista rappresentate in quelle strane sembianze.

Ma pur se si voglia loro contendere questa parte di spettatrici, rimane l'altro fatto che, mentre nei φλύακες le donne giovani e belle erano di solito, — e, sinchè non sopraggiungono nuovi monumenti, possiamo dire sempre, — rappresentate in forme amabili, le Ninfe, personificazioni anche nell'antichità classica della bellezza, appaiono qui in sembianza d'orride megere camitiche.

Digitized by Google

A tagliare il nodo, basterebbe supporre un capriccio del ceramografo. Ma prima d'accettare questa conclusione troppo semplificante, vediamo se un approfondimento del problema non suggerisca altre più probabili ipotesi.

X

Omero parla delle Ninfe come di creature bellissime (1). Ma sappiamo quanto l'epopea sia idealizzatrice, e con quanto poca fedeltà essa rifletta le credenze popolari, massime quelle della Grecia centrale, in cui perdurò più a lungo una originaria religione di superstizione e di paura (2). Esiodo, che invece quelle credenze e quelle superstizioni rispecchia con fedeltà incomparabilmente maggiori (3), ordinando e classificando la congerie di Numi e di dèmoni della religione professata nei santuarî e vagante sulle labbra e nel cuore del popolo, fece le Ninfe sorelle dei Satiri e dei Cabiri. (Strabone, x, 471): Ἡσίοδος μὲν γὰρ Ἑκατέρω καὶ τῆς Φορωνέως θυγατρὸς πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησίν,

ἐξ ὧν οὔρειαι Νύμφαι θεαὶ ἐξεγένοντο,
καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν,
Κούρητές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες.

---

(1) Vedi, p. es., *Odissea*, vi, 108.

(2) Rohde, *Psyche*², i, 38, cfr. 47. Il fatto rimane indiscutibile, qualunque opinione si nutra intorno al tempo e al luogo d'origine dei poemi omerici. Io mi associo interamente, anche per indipendente convinzione anteriore, alle conclusioni di Vigilio Inama (*Omero nell'età micenea*, in *Rendic. del R. Istituto Lombardo di sc. e lett.*, serie ii, vol. xl, 1907).

(3) Cfr. Rohde, op. cit., pagg. 91, 100, 107; Harrison, *Prolegomena to the history of Greek religion*, pag. 566.

Digitized by Google

Abbiamo visto quali sembianze avessero in origine i Cureti; e che i Satiri da principio non si distinguessero troppo da loro è cosa nota, e sulla quale tornerò altrove. Non concluderemo per questo senz'altro che Esiodo concepisse le Ninfe, nè, probabilmente, i Cureti, come esseri mostruosi. La cosa dovè andare diversamente: e abbiamo il suggerimento di due casi analoghi.

Diodoro parla di Ninfe telchinie venerate in Rodi (v, 55): παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας.

Acusilao e Ferecide, secondo riferisce Strabone, conoscevano poi delle Ninfe cabiriche (x, 472): Ἀκουσίλαος δ'ὁ Ἀργεῖος ἐκ Καβειροῦς καὶ Ἡφαίστου Κάμιλλον λέγει, τοῦ δὲ τρεῖς Καβείρους, οἷς Νύμφας Καβειρίδας. — Φερεκύδης... δ'ἐκ Καβειροῦς τῆς Πρωτέως καὶ Ἡφαίστου Καβείρους τρεῖς καὶ Νύμφας τρεῖς Καβειρίδας.

Il metodo dei due autori di Γενεαλογίαι è assai trasparente. Essi trovano delle Νύμφαι Καβειρίδες, e dal nome fabbricano la genealogia (1). Altrettanto avrà fatto il fonte di Diodoro, altrettanto Esiodo. Quest'ultimo ha conosciuto delle Ninfe curetiche, e ha indotto una originaria fratellanza coi Cureti.

Resta a vedere come le Ninfe poterono assumere quegli epiteti. Or non conviene pensar qui a un processo simile a quello supposto pei numi maggiori, per l'Apollo e l'Hera telchinia, per Diòniso ed Efesto cabirici (cfr. pag. 157). Le Ninfe erano divinità inferiori, πρόπολοι esse stesse, nè potevano associarsi altri πρόπολοι. L'epiteto dovè derivare nei varî casi dalla coscienza d'una fraternità che difficilmente non avrà implicata una originaria somiglianza formale.

---

(1) Essi hanno conosciuto anche una Καβειρώ; ma questa potrebbe essere di fabbrica seriore ed arbitraria.

Digitized by Google

Tale fraternità pone le Ninfe anch'esse nella schiera dei dèmoni speciali. Nè questo ci saprebbe meravigliare. Tutte le testimonianze antiche le designano per l'appunto coi caratteri che l'Usener dimostrò peculiari dei Numi speciali. E basterebbe il loro genuino carattere di protettrici di luoghi, di persone, di attività, carattere che risulta già dai semplici nomi generici dei loro gruppi. C'erano, come si sa, Ninfe del mare (ἅλιαι), dei fiumi (ποταμηΐδες), delle fonti (κρηναῖαι, πηγαῖαι), delle paludi (ἑλειονόμοι, λιμνατίδες), dei frutti (καρποφόροι), dei pastori e delle greggi (αἰπολικαί, νόμιαι), dei frassini (μελίαι) (1), dei canali (λειβήθριαι) (2), dei sigilli (σφραγιτίδες) (3), del carbone (Ἀνθρακία) (4), dei mulini (Ἱμαλία) (5), dei forni (Ἐπικλιβάνιος) (6), dei pozzi (7). Ma è inutile spigolare tante testimonianze, dal momento che troviamo l'intero *corpus* delle Ninfe in Esiodo. Questi ricorda tutte le Nereidi (cinquanta, egli dice; ma il numero naturalmente è arbitrario e ridotto), e alcune delle Ὠκεανῖναι. Ma sotto il nome di Ὠκεανῖναι comprende tutte le Ninfe del continente, contrapponendole a quelle del mare (346):

Τίκτε δε (Τηθύς) θυγατέρων ἱερὸν γένος, αἳ κατὰ γαῖαν
ἄνδρας κουρίζουσι σὺν Ἀπόλλωνι ἄνακτι.

---

(1) Esiodo, *Teog.*, 187.
(2) Paus., ix, 34, 4.
(3) Paus., ix, 3, 9, cfr. ediz. Spiro.
(4) Paus., viii, 31, 4, cfr. 47, 3.
(5) Diod., v, 55; cfr. Aten., xiv, 618 *d*.
(6) Sesto Empir., *Contro i matem.*, ix, 185: εἴγε μὴν ἡ Ἄρτεμις θεός ἐστιν, καὶ ἡ ἐνοδία τις ἂν εἴη θεός· ἐπ' ἴσης γὰρ ἐκείνῃ καὶ αὕτη δεδόξασται εἶναι θεὰ ἡ ἐνοδία καὶ ἡ προθυριδία καὶ ἐπιμύλιος καὶ ἐπικλιβάνιος.
(7) Elegia di Alessandro Etolo, v. 22, in Partenio, xiv.

Digitized by Google

Secondo lui erano tremila (363):

τρὶς γὰρ χίλιαί εἰσι τανύσφυροι Ὠκεανῖναι
αἵ ῥα πολυσπερέες γαῖαν καὶ βένθεα λίμνης
πάντῃ ὁμῶς ἐφέπουσι, θεάων ἀγλαὰ τέκνα.

E rimane anche qui al disotto del vero. Nelle *Opere e i giorni* (252) il numero dei numi speciali (tali saranno certo gli ἀθάνατοι Ζηνὸς φύλακες) si fa ascendere a trentamila.

Ora i nomi individuali che Esiodo riferisce, sia per l'una che per l'altra serie, non lasciano dubbio. Le Nereidi si chiamavano, p. es.: Κυμοθόη, Εὐλιμένη, Ἀκταίη, Κυμοδόκη, Κυματολήγη, Ἁλιμήνη, Γλαυκονόμη, Ψαμάθη, Μενίππη (che frena i cavalloni), Εὐπόμπη, ecc. Il loro carattere di numi speciali del pelago non potrebbe essere più evidente. Ce n'è una per ogni aspetto, per ogni fenomeno marino: e certo Esiodo ridusse il loro numero per non andare troppo per le lunghe.

Anche i nomi delle Ὠκεανῖναι presentano il medesimo carattere: tranne che manca in essi la omogeneità. Troviamo una Πρυμνώ accanto ad una Ζευξώ ed una Ἱππώ, una Καλλιρόη accanto ad una Οὐρανίη, una Πληξαύρη vicino ad una Μηλόβοσις. E la miscela è naturale, data la infinita varietà dei fenomeni fisici e biologici agevolmente visibili nel continente (1).

(1) Questa varietà, per l'appunto, distolse Esiodo da una troppo minuta classificazione; che ebbe poi luogo, del resto, nei posteriori aggiustamenti teogonici (vedi pag. 171). Ond'egli ebbe riguardo soltanto ad una qualità che tutte queste demonie avevano in comune, la curotrofia. E tenendo conto di questa, le aggruppò in una schiera unica. Forse non senza la suggestione di qualche teoria filosofica, assegnò poi loro per padre il fiume Ὠκεανός. E Γαῖα essendo già impegnata, subito dopo il Caos, madre di tutti gli esseri, scelse per madre Τηθύς=Τίτθη, la nutrice per eccellenza (337 e seg.).

Digitized by Google

Tutti questi esseri, adunque, che l'antichità disse poi concordemente Ninfe, furono in origine numi speciali. Al tempo di Esiodo erano già divenuti dèmoni di second'ordine (1). Ma ad una originaria maggior dignità, come a una grande antichità, accennano tante altre caratteristiche mitiche e cultuali delle Ninfe. Molte di esse furon dette spose di Numi maggiori, e prime genitrici ed eponime di popoli.

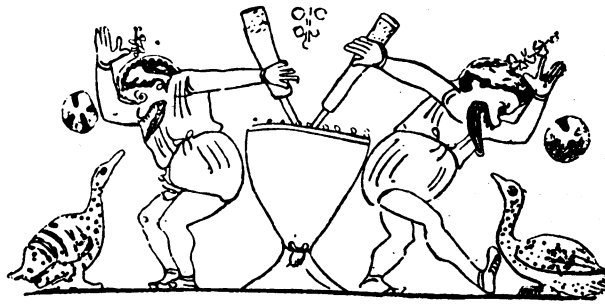


Fig. 25. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1894, pag. 346.

Tutte poi indistintamente davano salute (2), favorivano la crescita delle piante (3), ispiravano sacerdoti (4), erano dee del giuramento (5), venivano adorate in antri (6), non accettavano sacrifici di vino (7). Caratteri che tutti concordemente accennano al gruppo

(1) Egli le chiama figlie delle Dee.

(2) Pind. *Olimp.*, xii, 26; Paus., v, 5, 11; vi, 22, 7.

(3) Così tutte le driadi.

(4) Detti perciò νυμφόληπτοι, Plat., *Fedro*, 238 *D.*

(5) *C. I. G.*, 2554-55; Teocr., i, 12; iv, 29; Longo, ii, 39; Aristen., i, 3.

(6) Strab., xiv, 670; Pomp. Mela, i, 72.

(7) Paus., v, 15, 10.

Digitized by Google

dei numi preolimpici, adorati dall'antichissimo popolo che diremo per ora predorico (1).

In questo momento dovè dunque esser piena la coscienza della loro fratellanza coi Cabiri. Di questa e della prima loro condizione rimase abbastanza vivo il ricordo nei santuarî, e fu obietto di misteri rituali; a noi, e forse anche ai profani dell'antichità, ne rimasero tracce in idoli grotteschi, in leggende bizzarramente contaminate.

XI

Parecchie testimonianze sembrano accennare all'esistenza di antichi idoletti negri femminili. Pausania, a proposito dell'eroe Delfo, ricorda tre versioni che, dicendolo concordemente figlio di Apollo, gli assegnano poi rispettivamente tre madri: Κελαινώ, figlia di Ὕαμος, Θυιάς e Μελαίνη (2).

L'etimologia di Κελαινώ e di Μελαίνη non ammette discussione (3). Quanto a Θυιάς, Pausania dice che fu essa la prima sacerdotessa di Diòniso, e che da lei ebbero poi nome tutte le donne che si esaltavano celebrando i riti del Nume. Ma evidentemente questa è spiegazione escogitata da chi, conoscendo il carattere delle Tiadi bacchiche, osservò la identità del loro nome con quello d'una delle presunte madri

---

(1) Cfr. Rohde, op. cit., I, 205; Ridgeway, *Early age of Greece*; Maass, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus von Korinth*, 25 e seg.

(2) Cfr. Panofka, *Delphi und Melaine, Berlin. Winckelmannsprogr.*, 1849, pag. 6.

(3) Anche Ὕαμος=Ἴαμος potrebbe accennare a colorazione violacea nerastra.

Digitized by Google

di Delfo. Nè sembra discutibile che Θυία vada con ϑυ = φυ (cfr. fumus), e voglia dire la fuligginosa, la negra (1).

Ma non solamente in Delfi si conoscevano Ninfe di questo nome. La vulcanica Catachecaumene fu, naturalmente, consacrata all'Enosigeo; ma a questo si diè per moglie una Κελαινώ, che non potè essere se non un'antica ninfa locale (2). Un'altra Θυία, figlia di Decaulione, sposava Giove, e di lui generava Macedone (3).

---

(1) Del resto, molto probabilmente, anche in θυιάδες l'idea del μαίνεσθαι è posteriore, e in origine la parola potè accennare a un tingersi il volto con la fuliggine. Questo elementare mascherarsi era usato dalle Menadi come da tutti i πρόπολοι del corteggio bacchico (Cfr. Du Méril, *Histoire de la comédie ancienne*, I, 94). Il corifeo delle falloforie era (Semo, in Ateneo, XIV, 621 *d*) καταπασθεὶς αἰθάλῳ. Analogamente, gli uomini beoti che partecipavano al rito di tradizione barbarica descritto da Plutarco (*Quest. greche*, 38), si tingevano il viso con fuliggine ed erano perciò detti Ψολόεις (la storiella etiologica e le etimologie di Plutarco non possono certo persuadere). Così solevano tingersi, secondo Nonno, i Sileni del corteggio dionisiaco (XXXIV, 140): ἀβακχεύτῳ δὲ κυδοιμῷ - Σειληνοί πολέμιζον ἐχέφρονες, οὐδὲ προσώπῳ-μίλτον ἐπιχρίσαντες δμόχροον οἴνοπι λύθρῳ. E quanti si decidevano a seguir Diòniso, si tingevano col γύψος μυστιπόλος (Nonno, XXVII, 204, 228; XXIX, 274, ecc. Cfr. Erodoto, VIII, 27; cfr. Weniger, *Collegium der Thyiaden*). Anche le canefore si cospargevano di farina (Ermippo, *Framm.* 26; cfr. Aristof., *Eccles.*, 732). E la tradizione perdura. Nelle feste dei pazzi, in Francia e in Inghilterra, vige l'uso d'imbrattarsi con fuliggine (vedi Preuss, in *Globus*, 1904, pag. 35). E lo stesso fanno i piccoli popolani catanesi che durante il carnevale vanno a buffoneggiare sulla balaustrata del Duomo, con lazzi e smorfie assolutamente fliaciche.

(2) Strab., XII, 570.

(3) Esiodo, *Framm.* 26, ediz. Göttling. — Stef. Biz., Μακεδονία.

Digitized by Google

Oltre poi a queste, di cui rimane esplicita menzione, di molte altre divinità femminili dal nome accennante a colorazione negra, rimane contaminato, ma non per questo meno sicuro, il ricordo.

Pausania, oltre alla famosa Demetra negra del monte Eleo (VII, 25, 5), ricorda un'Afrodite μελαινίς in Beozia (X, 27, 5), una a Mantinea (VIII, 6, 5), una terza, infine, a Corinto (II, 2, 4) (1).

Varie erano le giustificazioni di simili epiteti. Quanto alla Demetra dell'Eleo, Pausania ricorda che l'idolo antico, ἄγαλμα ξύλου (che non sarà stato simile alla statua sostituita in seguito), era andato a fuoco. Quindi non potè vederlo; ma conosce la ragione dell'epiteto: la dea aveva una veste negra.

Un'altra ragione, tra bizzarra e ridicola, adduce per l'Afrodite di Mantinea: Ἐπίκλησιν δὲ ἡ θεὸς ταύτην κατ' ἄλλο μὲν ἔσχεν οὐδὲν, ὅτι δὲ ἀνθρώπων μὴ τὰ πάντα αἱ μίξεις ὥσπερ τοῖς κτήνεσι μεθ' ἡμέραν, τὰ πλείω δέ εἰσιν ἐν νυκτί.

Per quella di Corinto, Pausania tace. Degnamente lo sostituisce Ateneo (XIII, pag. 558 *c*): ἢ < Λαίδι > καὶ Ἀφροδίτη ἡ ἐν Κορίνθῳ ἡ Μελαινὶς καλουμένη νυκτὸς ἐπιφαινομένη ἐμήνυεν ἐραστῶν ἔφοδον πολυταλάντων.

Questi fatti parlano chiaro. A Delfi, nella Focide, in Beozia, a Corinto, in Arcadia, erano santuarî dedicati ciascuno a una Κελαινώ. E quello per lo meno della Demetra nera d'Arcadia era un antro, come si conveniva a una divinità preolimpica (2). Questi

---

(1) L'epiteto μελαίνη si trova per molte altre divinità: Ἀνάγκη, Ἄτη, Ἐρινύς, Κῆρες, Μοῖραι, Περσεφόνη, Ἅιδης, Ἄρης, Νύξ. Ma a tutte queste potè esser tribuito per metafora morale; e per l'ultima è aggettivo pittorico, come per la Γῆ di Solone (*Framm.* 32, v. 5, Hiller[4]). Però troviamo anche un Διόνυσος κελαινός (Roscher, 1024).

(2) Paus., l. c., Δήμητρος δὲ ἄντρον αὐτόθι ἱερὸν, ἐπίκλησιν Μελαίνης.

Digitized by Google

santuarî furono poi invasi da dee olimpiche, che assorbirono e assunsero come proprio epiteto il nome della divinità antica. Un'altra Κελαινώ più fortunata, la delfica, una Θυιάς, varie Μέλαιναι, serbarono invece, almeno nella tradizione, essenza indipendente.

Ma le ragioni per cui assunsero simili nomi, difficilmente sapremmo ripeterle d'altronde che dalla loro parvenza. Esse doverono essere idoli di color nero. E se pensiamo al tipo pigmaico, cioè camitico, dei loro fratelli Cabiri, facilmente c'indurremo a credere che anch'esse doverono aver questo tipo, e rassomigliar quindi alle Ninfe del vaso di Chirone.

Sulla cui origine, e su quella delle loro gemelle figurate nei vasi fliacici, si disegna oramai, per virtù analogica, una seducente ipotesi. In molti santuarî invasi da numi olimpî esse rimasero, al pari dei Cabiri, dei Cureti, dei Dattili, in ufficio di πρόπολοι: e in quella cerchia eminentemente conservativa perdurò vivo anche il ricordo delle loro forme originarie. Non di rado erano poi unite con altri πρόπολοι maschili: coi Telchini, i Cureti, e specialmente, sembra, i Cabiri. Quando furono drammaticamente rappresentate le avventure del dio o della dea ond'esse erano, nel rito, πρόπολοι, alcune attendenti al culto (o alcuni ministri?) si mascheravano da Ninfe. E, naturalmente, il primitivo concetto plastico, forse un po' ondeggiante, si concretava, nel camuffamento, in sembianze di femmine negre, coi noti caratteri mostruosi. Una di queste Ninfe, cabirica, sembrerebbe la figura di femmina in corsa sul frammento ceramico del Kabeirion di Tebe (fig. 16) (1).

---

(1) Cfr. il brano di Proclo, *in Tim.*, II, 124 (Lobeck, *Aglaophamus*, 581): ἡ... Ἵππα τοῦ παντὸς οὖσα ψυχὴ... παρὰ τῷ θεολόγῳ, λίκνον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς θεμένη καὶ δράκοντι αὐτὸ

Digitized by Google

Quando poi i loro fratelli uscirono dal santuario per calcare le scene, esse li accompagnarono, serbando, naturalmente, al pari di quelli, le sembianze tradizionali e rituali. Così rimane spiegato il tipo singolarissimo delle attrici della commedia attica (1), e delle vecchie fliaciche (2).

Tornando poi al vaso di Chirone, qualora non si voglia ammettere un capriccio dell'artista (cfr. pag. 168), bisogna supporre che egli abbia voluto rappresentare, non propriamente un φλύαξ, ma una idealizzazione del φλύαξ, spettacolo derivato anch'esso, in fondo, dai μυστήρια. Dunque, una specie di mistero fliacico: al quale assistono quelle che, pur essendo attrici nei μυστήρια, rimanevano per sempre demonie e protettrici di essi: le Νύμφαι.

XII

Alcune però di queste megere sembrano sfuggire alla nostra interpretazione. Quella martirizzata dai Satiri, l'altra azzuffantesi con la Chimera, la terza,

---

περιστέψασα τὸ κράδιον, ὑποδέχεται Διόνυσον. Ed Ippa è detta Ninfa in un inno orfico (49, 1): Ἵππαν κικλήσκω Βάκχου τροφὸν, εὐάδα κοῦρην. Cfr. 48, 4, e Harrison, *Prolegomena*, 532, e nota 3.

(1) Cfr. pag. 164. Nonostante questa costanza, credo che anche qui le donne immaginate belle, p. es., Iride, Lisistrata, la flautista degli *Uccelli*, ecc., fossero belle veramente. Solo le vecchie e brutte dovevano presentare questo tipo (cfr. *Origine ed elementi della commedia attica*, 109); appunto come nelle farse fliaciche.

(2) Una coscienza di questa originaria parvenza avrà forse ispirato l'artista che disegnò in forma di bruttissima negra la Ninfa che in un vaso della Cirenaica accompagna Eracle nella sua apoteosi (*Mon. grecs publiés par l'Assoc. pour l'encourag. des études grecques*, 1876, tav. 3).

Digitized by Google

infine, che nel cratere di Ruvo affronta e sgomenta un satirello (figg. 17, 18, 19), hanno un evidente carattere di malignità, che non permette d'identificarle con le Ninfe, almeno sinchè queste vengano concepite come beneficatrici, come κουροτρόφοι.

Se non che, non tutte le Ninfe erano o rimasero κουροτρόφοι. Analogamente a quanto vedemmo avvenire pei dèmoni maschili, alcune di esse, per la poca serietà o la poca decenza dell'attività umana a cui si supponevano preposte, perderono il carattere di patronesse e di benefattrici. Alcune, immobilizzate in luoghi speciali, discendevano al grado di ἔφοροι: Ἱμαλίς era tutta una cosa con Νόστος (1), del quale ben conosciamo la forma (pag. 146). Nè si può supporre che da lei differissero, sia pel concetto informatore, sia per la effigie, la Ἐπιμύλιος, la Ἐπικλιβάνιος (2), la Εὐνόστα (3). Ed ἔφοροι furono certo in origine Ἀλφιτώ ed Ἀκκώ: protettrici, la prima, della farina in genere, la seconda dei sacchi ricolmi (4). Se in seguito divennero spauracchi, la colpa dovè essere tutta della orrenda loro sembianza. — Replica, forse non troppo fedele, di una di queste ἔφοροι femminili, parrà la figurina di vecchia che si riproduce (fig. 26) (5). Non

(1) Trifone, in Ateneo (xiv, 618 *d*).

(2) Troviamo i due nomi come epiteti di Artemide (Sesto M., 9, 185). Come del resto, se non avessimo notizia di Trifone, troveremmo Ἱμαλίς solo come epiteto della Demetra Siracusana (Aten., iii, 109 *a*, x, 416 *c*).

(3) Plutarco (*Quest. greche*, 40), la chiama Νύμφη e la dice madre di Εὔνοστος. Ma in verità si può temere che questa maternità sia di fabbrica tarda.

(4) Esichio, Ἀκκός=ἀκκόρ=ἀσκός. Cfr. Zielinski, *Quaestiones comicae*, 45. Geniale ma non accettabile mi sembra l'idea del Roscher che si tratti d'uno spauracchio con un sacco per rinchiudervi i bambini.

(5) Cfr. Winter, ii, 457, 3.

Digitized by Google

ha tipo camitico; ma si distingue per tutti gli altri noti caratteri.

Ci allontaneremmo però forse dal vero se immaginassimo molto fitta la schiera di queste demoniette benigne. Gli uomini concepiscono troppo malvolentieri una divinità protettrice muliebre scompagnata dalla bellezza: sì che i più umili amuleti femminili assumono da ultimo forme relativamente vezzose (1). E i demonietti femminili che non evolvendosi, mercè l'arte e la poesia, ai tipi superiori, serbano parvenza mostruosa, discendono al grado di spauracchi: Ἀκκὼ καὶ Ἀλφιτὼ δι' ὧν τὰ παιδάρια τοῦ κακοσχολεῖν αἱ γυναῖκες ἀπείργουσιν.

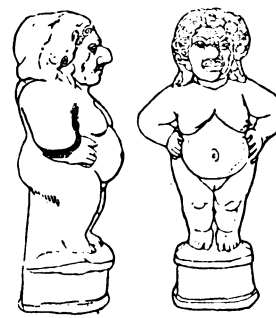


Fig. 26. Dall'*Archäologischer Anzeiger*, 1889, pag. 159.

Ma anche gli spauracchi femminili più temuti e più irrisi dalla superstizione popolare sembra avessero in origine essenza di Ninfe. Βαυβώ, nome di parlante onomatopea, che sì sconcia funzione compieva nei misteri eleusini (cfr. pag. 158), e divenne personaggio abituale dei riti orfici, era una Ninfa d'Eleusi (2). Lamia, la stran-

---

(1) Cfr. Jahn, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855, tav. iv, 1, 2, 4, 5, 14, cfr. pag. 93.

(2) Clem., *Protrept.*, pag. 17: ᾤκουν δὲ τηνικάδε (quando Demetra cercava sua figlia) τὴν Ἐλευσῖνα οἱ γηγενεῖς Βαυβὼ καὶ Δυσαύλης, καὶ Τριπτόλεμος. Anche Τριπτόλεμος era un demone speciale, cfr. Usener, op. cit., 141, e Lobeck, *Aglaophamus* 818. Cfr. anche Diels, *Arcana cerealia*, in *Miscellanea* Salinas, 3 seg.

Digitized by Google

golatrice (1), di Libia (2). E Ninfa era anche da prima la terribile Ἔμπουσα (3). Nè parrà inverosimile supporre analoga origine anche per le fantasime loro gemelle Ἀκκώ, Μορμώ e Μορμολύκη (le mormoratrici), Γοργώ e Γοργύρη (le terribili), Γελλώ (la subsannatrice?) (4) e l'eponima Μέγαιρα (5).

Come si raccoglie dai nomi, questi dèmoni femminili erano sin dall'origine maligni: le sorelle di Σύντριψ, di Σμάραγος, di Σαβάκτης. E accentuandosi, nella generale decadenza della sfera demoniaca a cui appartenevano, le stimmate di malignità, e addoppiandovisi, con lo scemato timore, l'odio e lo scherno, divennero streghe; e la fantasia popolare le rivestì di forme varissime e orrende, che l'arte, in possesso via via di mezzi più perfetti, traduceva sovente in immagini. Ma è ovvio supporre che da principio fosse loro tribuita una forma analoga a quelle con cui si rappresentavano i loro fratelli βάσκανοι (cfr. pag. 147), e identica, per conseguenza, a quelle delle Ninfe primitive. E che non andasse smarrito il ricordo di queste sembianze primordiali, sembrerebbe provato da un luogo di Festo intorno alle Maniae con cui le nutrici sgomentavano i bimbi

---

(1) Da λαιμάω. Si potrebbe fors'anche pensare a un Λάμια da Λάκμια, la laceratrice (λακίζω).

(2) Scol. Aristof., *Pace*, 758: Λέγεται ἡ Λάμια Βήλου καὶ Λιβύης θυγάτηρ, ἧς ἐρασθῆναι τὸν Δία φασίν, κ. τ. λ. Cfr. pag. 173.

(3) Filostr., *Vita d'Apoll.*, 4: ἡ χρηστὴ νύμφη μία τῶν Ἐμπουσῶν ἐστι. Forse aveva carattere di vampiro: cfr. ἐμπίς.

(4) Γελλώ da Γελ-ν-ώ (γελάω)? Forse più probabile sarà l'etimologia, proposta dal Sittl, da γεῖλον o da γειλοκοπῶ (*Die Gebärden der Griechen und Römer*, 125).

(5) È di Nonno l'espressione (xxxi, 74) Μέγαιρα βάσκανον ὄμμα φέρουσα. Cfr. Tzetze, *Chil.*, xii, 811 e seg.: Ἡ μέγαιρα ὁ φθόνος τέ ἐστι καὶ βασκάνια — ἀπὸ Μεγαίρης δαίμονός τινος φθονερωτάτου. Cfr. Orf., *Lith.*, 225 e 728 (Abel).

Digitized by Google

(sorelle, dunque di Ἀκκώ e di Μακκώ; cfr. pag. 177) e che erano idoletti mostruosi (129): « Manias Aelius Stilo dicit ficta quaedam ex farina in hominum figuras, quia turpes fiant, quas alii Maniolas appellant. Manias autem, quas nutrices minitentur parvulis pueris, esse larvas, idest manes deos deasque (1) qui aut ab inferis ad superos manant, aut Mania est eorum avia materna ». E sempre analogamente a quanto vedemmo verificarsi per i βάσκανοι, idoletti di forme simili si appendevano ai camini, in funzione, dunque, di dèmoni benéfici, di ἔφοροι: « Suspendit laribus Manias, mollis pilas, — reticula ac strophia » (Varrone, ediz. Riese, *Sesquiulixes*, XIV).

Oramai sappiamo qualche cosa di più preciso sugli spauracchi femminili dei nostri vasi. Sono, in fondo, anch'esse Ninfe, ma Ninfe discese al grado di βάσκανοι. Meno facile è stabilirne i nomi individuali. Si può nondimeno tentare.

Il vaso con la Chimera (fig. 18) proviene da Kameiros. E la sua probabile origine attica non riesce a disperdere alcune suggestioni. Siamo in Rodi, patria dei Telchini. La tradizione attribuisce ai Telchini forme miste di pesce, di serpente e d'uomo (2); e la nostra megera è evidentemente ricoperta di squame, e mostra anche nell'occhio un che di pisciforme. Sarà sognare ad occhi aperti ravvisare in

---

(1) Si tratta, evidentemente, d'una greca Μανία, sorella di Μέγαιρα.

(2) Cfr. Eustazio, 771: καὶ ἀγαλματοποιίαν δὲ εὑρεῖν ἐδόκουν καὶ μέταλλα καὶ ἀμίφβιοι εἶναι καὶ ἕξαλλοι ταῖς μορφαῖς, ὡς ἐμφερεῖς τὰ μὲν δαίμοσι, τὰ δὲ ἀνθρώποις, τὰ δὲ ἰχθύσι, τὰ δὲ ὄφεσι. μῦθος δὲ καὶ ἄχειρας αὐτῶν ἐνίους εἶναι καὶ ἄποδας καὶ ἀνὰ μέσον τῶν δακτύλων δέρματα ἔχειν κατὰ χῆνας. ἦσαν δέ, φασί καὶ γλαυκωποὶ καὶ μελανόφρυες.

Digitized by Google

essa una ninfa telchinia? (1) Il mito qui figurato non lo conosciamo, ma possiamo ricostruirlo senza eccessivo sforzo di fantasia. L'impressione generale ci dice poi che l'artista abbia voluto qui rappresentare una figura mascherata (2): parrà assolutamente improbabile che prima fonte d'ispirazione, sia pure indiretta, sia stato per il ceramografo un δρώμενον telchinio?

La vecchia martirizzata da Satiri, più che simigliante, è identica all'altra che irrompe insospettata nel tiaso bacchico. Ambedue sono in mezzo a satiri: e a momenti ci chiediamo se il giovine satirello che nella seconda sembra come atterrito, fra un istante non seguirà l'esempio del suo compagno dadoforo. E pare assai probabile che le due rappresentazioni siano riflessi, vivo l'uno, l'altro illanguidito, di qualche farsa popolare. Ma non sapremmo davvero pensare a Lamia, anzichè a un altro qualunque degli spauracchi femminili.

XIII

Dunque, Cabiri, Telchini, Cureti, Coribanti, Efesti, Dattili, Ninfe, ἔφοροι e βάσκανοι maschili e femminili, appartengono in origine all'unica sfera dei dèmoni speciali, e non differiscono gli uni dagli altri per qualità, ma solo per grado, secondo la dignità e l'importanza della cosa, del fenomeno, dell'attività che proteggono o avversano. Il concetto embrionale di tutti è in fondo la superstizione del malocchio,

---

(1) Non sembrerà inverisimile che Telchini siano pure i mostriciattoli raffigurati sull'anfora pubblicata dal Duemmler (*Kleine Schriften*, III, tav. VII).

(2) Cfr. il vaso *G*, Heydemann e Benndorf, *G. u. s. V. B.*

Digitized by Google

l'eterna e vera e indistruttibile religione di tutte le plebi, le quali in ogni tempo e in ogni àmbito di civiltà immaginano spontaneamente queste due schiere, invisibili e possenti, di esseri avversi e favorevoli, di βάσκανοι e di ἔφοροι: il malocchio e l'amuleto che vale a tenerlo lontano. Ma quali le ragioni della loro mostruosità, del tipo insistentemente pigmaico-camitico?

L'analogia ci spinge a fissare in un'antichità assai remota i numi speciali. E ad una conclusione simile induce presto anche la disamina delle testimonianze antiche.

Infatti, la religione che li venerò dèi supremi e forse esclusivi, non saprebbe identificarsi con alcuna di quelle dei momenti preellenici o protoellenici di cui possiamo ricostruire una probabile immagine.

Non certo con quella che dominò il momento immediatamente anteriore al medioevo ellenico (bassomicenaico), e che ebbe, su per giù, il tipo fermato nei poemi d'Omero (1).

E neppure con quella del precedente periodo « minoico » (proto-micenaico). In quel variopinto complesso in cui si trovano sopravvivenze di culti teriomorfici, associazioni di divinità con fiere, numi antropomorfi, simboli, resti di culti aniconici (2), i Numi speciali non poterono essere che reminiscenze, eccezioni, incapaci di dare il suggello a tutta la religione.

---

(1) Rimando al lavoro, già citato, di Vigilio Inama: *Omero nell'età micenea*; le cui conclusioni sono, secondo me, ineccepibili.

(2) Cfr. Hall, *The oldest civilization in Greece*, pag. 293 e seg.; Reinach, *La Crète avant l'histoire*, nell'*Anthropologie*, 1904, pag. 290; Burrows, *The discoveries in Crete*, pag. 133 e seg. E qui l'esauriente bibliografia.

Digitized by Google

Ma gli antichi ebbero anche il ricordo di un momento pelasgico. E il famoso luogo di Erodoto, mentre induce a considerare questo momento come proto-minoico o preminoico (1), fa intravvedere come la religione che lo dominò si avvicinasse davvero un po' più, sebbene non si identificasse, col tipo di cui ora ci occupiamo.

Della religione pelasgica si conservavano memorie in parecchi santuarî. E dai ministri del più antico di essi, quello di Dodona (2), Erodoto apprese le seguenti leggende (II, 51 e seg.):

a) che i Pelasgi veneravano un Ermete fallico, e narravano intorno ad esso un mito misterioso;

b) che essi fondarono in Samotracia i misteri cabirici, nei quali si svelava per l'appunto anche il mistero d'Ermete fallico;

c) che onoravano i numi con appellativi (ἐπωνυμίαι) e non coi nomi;

d) che in seguito chiesero però ed ottennero dall'oracolo il permesso di designarli con nomi tolti ai barbari.

Alcuni di questi tratti fanno pensare ai numi speciali. Le ἐπωνυμίαι sembrano tutta una cosa con gli appellativi, designanti ufficio, con cui quelli erano invocati. E l'Ermete fallico adorato nei misteri cabirici difficilmente sarà stato altra cosa che un idoletto simile agli Efesti e ai Cabiri ricordati dallo

---

(1) Il Ridgeway (*Early age of Greece*, pag. 86) vorrebbe invece identificare i Pelasgi coi Micenei. Il ragionamento ond'egli giunge a tale conclusione non è forse il più felice del suo ottimo libro. Del resto, s'intende che queste distinzioni sono molto relative e che bisogna tener conto della probabile differenza di maturazione dei varî periodi sulle isole e sul continente.

(2) II, 52, 59.

Digitized by Google

stesso Erodoto (v. pagg. 150-151). Ma si badi. I riti cabirici, di carattere fallico, erano dai Pelasgi celebrati come misteri (1). Non appartenevano dunque alla religione ufficiale e comunemente diffusa: erano una eccezione, cioè una sopravvivenza. Gli idoli in essi venerati ebbero vita, potere e dominio assoluto in un momento anteriore. Ancora si noti che i Pelasgi conoscevano di fatto i nomi degli Dei. Essi *avevano memoria* d'un tempo in cui li onoravamo con ἐπωνυμίαι. E questo momento che essi credevano protopelasgico, sarà molto probabilmente da immaginare prepelasgico (2).

Fig. 27. Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 293.

In una caligine non meno densa si sprofondano certi antichissimi idoletti femminili, rinvenuti, in terreni neolitici, in varie parti d'Europa, e specialmente nelle regioni su cui brillò poi la civiltà egea. Ricorderò quello scavato

---

(1) II, 52.

(2) II, 51. Ὀρθὰ ὦν ἔχειν τὰ αἰδοῖα τἀγάλματα τοῦ Ἑρμέω Ἀθηναῖοι πρῶτοι Ἑλλήνων μαθόντες παρὰ Πελασγῶν ἐποιήσαντο. οἱ δὲ Πελασγοὶ ἱρόν τινα λόγον περὶ αὐτοῦ ἔλεξαν, τὰ ἐν τοῖσι ἐν Σαμοθρηίκῃ μυστηρίοισι δεδήλωται; ib.: ὅστις δὲ τὰ Καβείρων ὄργια μεμύηται, τὰ Σαμοθρήικες ἐπιτελέουσι παραλαβόντες παρὰ Πελασγῶν, οὗτος ὠνὴρ οἶδε τὸ λέγω.

Digitized by Google

dal Mosso a Festo (1). E dello stesso tipo troviamo anche demonietti maschili: per esempio, quelli venuti a luce in un sacello di Cnosso (2).

Fig. 28. Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 21.

Tra le varie ipotesi avanzate per spiegare le bizzarre mostruosità di questi idoli, l'anormale sviluppo del ventre e la steatopigia, la più ovvia, la più probabile, è che esse designino un tipo etnico. Comunque sia di ciò, sono le medesime con cui una tradizione costante caratterizza i dèmoni speciali. Onde parrà difficile sottrarci all' impressione che quelle rozze statuette fossero le materiali obiettivazioni dei dèmoni di quella primordial religione.

Ma a questo punto è indispensabile rispondere ad una troppo facile obiezione. I dotti che indagarono l'origine del tipo cabirico, senza però collegarla con tutti gli altri problemi a cui la vedemmo connessa, posti a riscontro i demonietti fallici con una serie di figurine greche che per talune peculiarità li ri-

---

(1) *Escursioni nel Mediterraneo*, ecc., pag. 214. Circa le pretese dipendenze del tipo cfr. Reinach, nell'*Antrhopologie*, 1908, pag. 26.

(2) Mosso, op. cit., pag. 159.

Digitized by Google

cordano, fanno risalire le une e gli altri al tipo di Bes-Phta (1).

Esaminiamo un po' da vicino i due tipi che non si vogliono certamente confondere.

Phta, quale ci appare in numerosissime repliche (fig. 27) (2), non è assolutamente un pigmeo. È un embrione, un feto. Da lui possono esser derivate le molte figurette di bambini ignudi accoccolati, che presso i Greci compievano funzioni di ἀποτρόπαια (3).

Fig. 29. Da Gerhard, *Gesammelte akademische Abhandlungen*, II, tav. L, 4.

Ma è recisamente da escludere una identificazione col tipo che la tradizione letteraria e

(1) P. es., Orsi (*M. A. I.*, pag. 838): « L'egiziano Bes o Phta in Grecia diviene un παίγνιον, e come tale serba il suo valore di ἀποτρόπαιον ». Boehlau (op. cit., pag. 155): « Unzweifelhaft liegt der Typus des Phta-Embryo zu Grunde ». Vedi anche lo scritto del Krall, in Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, 72 e seg. Le figurine di cui parliamo si trovano un po' dappertutto, sul continente greco, e nella Caria (Mylasa), a Naucrati (colonia milesia), a Melos, Rodi, Egina, Megara, Siracusa (Boehlau, op. cit., pagg. 150 e 155). Cfr. Furtwaengler, *Zwei griechische Terrakotten* in *A. R. W.*, 1907, pag. 321.

(2) Perrot-Chipiez, III, 420, cfr. 78. Cfr. Stephani, *C. R.*, 6865, VI, 9; *M. A. I.*, VI, 3, 4, 5, 6. Cfr. Boehlau, op. cit., pag. 155 e tav. XIII, 4.

(3) Cfr. Jahn, *Sächs. Berichte*, 1855, tav. IV e V. Al diligentissimo e celebre lavoro, già ricordato, rimando per la bibliografia.

Digitized by Google

monumentale assegna alla classe di dèmoni di cui ci occupiamo (1).

Per Bes il caso è certo assai differente. Il tipo egiziano (fig. 28), perdendo attraverso le repliche fenicie (2) la primitiva rigidità stilizzata, perviene in Grecia ad una forma che veramente ricorda i nostri demonietti (fig. 29). Ed è, come si scorge dalle funzioni che compie, dai varî simboli onde s'adorna, un εὔνους, un ὀφέλανδρος, un Agatodemone, come giustamente lo chiamò il Gerhard (3).

Pure si badi. La posizione accoccolata, che qui sembra caratteristica, e che assai probabilmente aveva significato apotropaico (4), non esiste negli idoletti che rappresentano βάσκανοι, ἔφοροι, o alcun altro dei δαίμονες di cui ci siamo occupati. Per lo meno, giungendo nel suolo greco, Bes s'è levato ed ha vissuto. Inoltre manca in esso qualsiasi designazione etnica. Bes è semplicemente un nano. Se Erodoto avesse visto in Menfi un idolo simile, difficilmente, credo, lo avrebbe detto πυγμαίου ἀνδρὸς μίμησις (cfr. il luogo di Ctesia, pag. 151). Inoltre, terza differenza, forse la più profonda, manca in Bes il carattere fallico.

Sicchè potremo tutt'al più ammettere che l'idoletto egizio influisca a modificarne in parte uno già esistente fra i Greci; ma non credo si possa parlare assolutamente di derivazione. E già mi sembra

---

(1) Non voglio escludere con questo che alcuni degli ἄναχτες παῖδες (cfr. pag. 125) presentassero il tipo di Phta. Nè alcuno potrebbe fissare il limite delle confusioni via via moltiplicantisi come si oscurava il primitivo concetto informatore di questi esseri.

(2) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, 65.

(3) *Ueber Agathodaemon,* in *Gesamm. akad. Abhandlungen*, II, 21, tav. I, 4. Simili, su per giù, tutti gli altri della tavola.

(4) Jahn, op. cit., tav. III, pag. 30.

Digitized by Google

senz'altro da escludere che il concetto d'un dèmone egizio-fenicio s'infiltrasse così largamente in tutta la Grecia (1).

Ad ogni modo sono innegabili le analogie che intercedono fra Bes e i nostri demonietti. Ma non sarà relazione da padre a figli, bensì di fratello a fratelli. Così Bes, io credo, come il tipo di Agatodemone, come le innumerevoli schiere di demonietti delle figurazioni ceramiche, come, infine, la testa di negro scimmiesco trovata dal Boehlau in una tomba di Samo (fig. 30) (2), e forse alcune figurine femminili del periodo micenaico (fig. 31) (3), non sono che re-

Fig. 30. Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tav. XIII, 1.

(1) Come da respingere assolutamente mi sembrano le idee esposte dal Bérard nel suo lavoro: *De l'origine des cultes arcadiens*; sebbene neppure accetterei le conclusioni a cui giunge il Beloch nel noto scritto: *Die Phoeniker am aegaeischen Meer,* in *Rhein. Mus.*, 1894, pag. 111 e segg. Vedi anche il geniale volumetto del Maass, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus*. In un articolo già ricordato del Furtwaengler, apparso quando il mio lavoro era interamente scritto, trovo, appunto a proposito di questi dèmoni, le seguenti parole: « Auch unserem Zwergdämon eine griechische Vorstellung zu Grunde liegt, die aber vielleicht mit einer phönikischen in Kombination eingetreten ist » (*Zwei griechische Terrakotten*, in *A. R. W.*, 1907, pag. 321 e segg.).

(2) Op. cit., tav. XIII, I, 1a, pagg. 47 e 157 e seg.

(3) Cfr. Ridgeway, *Early age of Greece,* pag. 25, e Milani, *S. M. A.*, I, 204.

Digitized by Google

Fig. 30-*a*. Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tav. XIII, 1.

pliche, variate secondo i luoghi, i tempi, l'abilità dell'artista, le immense indeterminabili circostanze concomitanti, dell'unico idolo steatopige al quale nell'epoca barbarica, che per brevità diremo prepelasgica, fu prestato culto in tutto il bacino del Mediterraneo. Accanto alle repliche che via via, consone al successivo progredir dell'arte, doverono sempre più precisamente incarnare il concetto fondamentale del tipo, alcune delle rozzissime statuette primitive rimasero in santuarî, allo stesso titolo degl'idoli aniconici; e non furon forse quelle circondate di minor venerazione.

XIV

E ripetiamo anche una volta la domanda: perchè questi numi speciali sarebbero stati rappresentati in forma d'idoli pigmaico-camitici?

Rispondano per noi gli esametri di Senofane (15 Diels):

Ma se i leoni o i buoi le mani avessero
E sapesser dipingere, o fare altre opre come fanno gli uomini
Plasmerebbero i corpi dei Numi o pingerian le loro immagini
In tal figura in quale ciascuno anche di lor si trova ad essere,
E i cavalli ai cavalli, e i bovi ai bovi li farebber simili.

(traduz. FRACCAROLI).

Digitized by Google

Certo il filosofo artista che a tale conclusione era assurto da una larga osservazione di dati di fatto (1) se avesse veduto i nostri idoletti, non avrebbe esitato un istante a riconoscere in essi i numi d'un popolo camitico-pigmaico.

Or le moderne ricerche hanno stabilito senza possibile dubbio l'esistenza d'un antichissimo tipo negrita in Europa. Wilser (2), esaminati e vagliati i ritrovamenti preistorici e le ricerche anteriori, conclude: «Angesichts dieser Thatsachen lässt sich das Vorkommen einer dem Negerstamme (Homo niger) nahe verwandten Rasse in der europäischen Urzeit nicht mehr in Abrede stellen». — «Dass in der Urzeit nicht allein nur verschiedene ausgestorbene Grossaffen, sondern auch negerähnliche Menschen in unserem Welttheil gelebt haben, hat nichts Auffallendes, wenn man bedenkt, dass vor der Eiszeit unsere ganze Fauna und Flora der heutigen afrikanischen entsprach» (3). E già il Verneau, dall'esame d'un materiale pur meno copioso, poteva stabilire, oltre che l'esistenza, la diffusione e quindi l'importanza di questi popoli negriti (4).

Fig. 31. Da Milani, *Studi e Materiali d'Archeologia*, I, 201.

---

(1) 16 Diels: τοὺς μὲν γὰρ Αἰθίοπας μέλανας καὶ σιμοὺς γράφειν ἔφησε τοὺς οἰκείους θεούς, ὁποῖοι δὴ καὶ αὐτοὶ πεφύκασιν.

(2) *Globsu,* 1905, vol. I, pag. 45. Cfr. vol. 83, nn. 23, 24 e 81, nota 6.

(3) Del resto anche durante le epoche diluviale e interglaciale, in cui appunto si pone il principio dell'umanità, continuano la fauna e la flora di tipo sub-tropicale. Cfr. Archibald Geikie, *Text-book of Geology,* pag. 1315 e seg.

(4) Citato dal Wilser: «Es hat den Anschein, als ob sie

Digitized by Google

Ma non basta. La scienza preistorica ha pure provata l'esistenza, in Europa, d'un'antichissima razza pigmaica (1), che avrebbe lasciato sopravvivenze fra le stirpi dominatrici (2).

E oramai si disegna abbastanza ovvia e seducente l'ipotesi che quegli antichissimi popoli abbiano già avuto idoletti, naturalmente di tipo negroide, e che le posteriori razze dominatrici li abbiano ereditati, circondandone l'origine d'un mistero che col volger dei secoli diveniva sempre più fitto. Ma il mantenersi, il riprodursi di questi idoletti, se non addirittura il loro sorgere, è forse effetto di un processo più complicato.

Le razze di tipo etnico differente producono sempre l'una sull'altra impressione di stranezza e di mostruosità; e spesso si tribuiscono reciprocamente carattere e qualità demoniache. Il fenomeno è già esemplificato in Erodoto; e tra i casi più tipici ricorderò quello degli Ἀργιππαῖοι. Essi, fra altro, sono calvi dalla nascita, tanto i maschi quanto le femmine, e camusi e con enormi barbe; traggono il vitto da alberi; indossano veste scitica, parlano una lingua tutta loro. Nessuno li offende: chè si dice siano saeri (IV, 23).

(la donna e il giovine del Museo di Monaco) die Vertreter einer fossilen Rasse sind, die eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat, da sie ihre so eigenartigen Merkmale auf verschiedene weitverbreitete voneinander sehr entfernte Nachkommen übertragen hat ».

(1) Emilio Schmidt, in *Globus*, 1895, vol. I, pagg. 121, 309, 325.

(2) Hervé, in *Globus*, 1505, I, pag. 45. Sono pure noti i risultati a cui giunge il Sergi nelle sue ricerche antropologiche. Egli crede che popoli negroidi vengano dall'Asia in Europa, e costituiscano, via via schiarendosi, il tipo mediterraneo, egeo, pelasgo, o come si voglia dire. Questi potrebbero essere gl'invasori, che sommergono, meno qualche isola, il tipo pelasgico. Tali risultati sembra che vadano via acquistando credito.

Digitized by Google

Facile sarebbe citare fenomeni analoghi, anche dell'età moderna: io ricordo un brano del bellissimo *Kokoro* (1) di Lafcadio Hearn. Quando i primi Americani andarono nel Giappone, si diffuse in tutto il paese una gran quantità di stampe in cui i Giapponesi riproducevano gli stranieri come li vedevano, con gli occhi verdi dei mostri, coi capelli rossi come Shojo, coi nasi come Tengu, con abiti di forme e colori assurdi. Nè gli stranieri erano riguardati come uomini, ma piuttosto come animali: con doti, s'intende, demoniache (cfr. pag. 176).

Qualche cosa di simile potè avvenire in un antichissimo periodo della preistoria ellenica. Le razze negroidi e pigmaiche sparivano a mano a mano, si restringevano in isole etniche, si rifugiavano forse in luoghi impervii. Gl'invasori sempre più si abituarono a considerarli come esseri demoniaci, e oltre al venerare i loro idoli, doverono anche riprodurre addirittura, senza intermedio figurato, le loro sembianze.

Tale origine avrà appunto la testa a tipo negroide scimiesco trovata nella tomba di Samo (fig. 30). Le leggende dei Cabiri, dei Telchini, dei Dattili, ora uomini, ora dèmoni, sarebbero reminiscenze, sempre più confuse e intralciate di lussureggianti contaminazioni, di quegli antichissimi popoli: loro designazioni originarie quei nomi che in genere si ribellano a plausibili interpretazioni etimologiche (2).

---

(1) Pag. 174 della versione di De Georgio. Vedi anche l'altro acuto scritto dell'Hearn, *Le facce nell'arte giapponese*, nelle *Spigolature nei campi di Buddho* (pag. 97 e seg. nella traduzione De Georgio).

(2) Abbiamo veduto che, secondo una tradizione, la Beozia sarebbe stata detta anticamente Cabirea (pag. 162, nota 1). Una simile intorno ai Telchini è riferita da Eustazio, 772: ἱστορεῖται δὲ καὶ ἡ Ρόδος ἀπ' αὐτῶν Τελχινία καλεῖσθαι.

Digitized by Google

Certo si potrebbero saggiare più a fondo le probabilità, tentare più minutamente i particolari di simile processo. Ma a far ciò, occorrerebbe esaminare un'altra complessa questione: la origine, cioè, dei Satiri, i Sileni, i Centauri (1), i Ciclopi. Seducente problema; ma troppo complicato ed importante perchè la sua trattazione possa avere carattere accidentale, fine unicamente sussidiario.

---

(1) Cfr. Ridgeway, op. cit., I, 177; Harrison, op. cit., 380-81. Mi convince il metodo, ma non saprei accettare le conclusioni della egregia scrittrice.

Digitized by Google

VASI DEL MUSEO DI BARI

CON RAPPRESENTAZIONI FLIACICHE

Digitized by Google

Da *Ausonia*, fasc. II, pag. 243 seg.

Digitized by Google

I tre vasi con rappresentazioni fliaciche, pubblicati qui per la prima volta, si trovano da parecchi anni nel Museo provinciale di Bari. Del primo e del terzo fece menzione il Reisch, in base a comunicazioni insufficienti, nella nota opera sul teatro greco (1). L'altro, il più interessante, è, per quanto io so, ignoto al mondo archeologico.

Sia pel soggetto, sia per la finezza e la caratteristica vivacità dello stile, le tre rappresentazioni si devono annoverare fra le più belle di tutto il corpus fliacico. Onde io credo che la gratitudine d'ogni archeologo e d'ogni filologo sia dovuta alla direzione del Museo che permise la pubblicazione, al dottor Nitti che procurò i lucidi da cui furon tratti i disegni, e in primo luogo al dottor Michele Jatta, che con la sua squisita cortesia eseguì le bellissime fotografie che qui si vedono riprodotte.

La scena rappresentata sul primo vaso (fig. 1) (2) è una delle più familiari alla commedia antica, sebbene non ne troviamo altra replica su alcuno dei

---

(1) Dörpfeld und Reisch, *Das griechische Theater*, pag. 316 e 321.

(2) Cratere. Altezza cm. 323. Larghezza della bocca cm. 34. Proviene da Bitonto. Anche queste indicazioni son dovute alla gentilezza del dott. M. Jatta.

Digitized by Google

vasi fliacici: un padrone viaggia accompagnato dal servo, carico dell'eterno fagotto (1).

Il padrone, uno dei soliti vecchî tanto cari anche alla commedia attica (2), coi baffi e il pizzo bianchi,

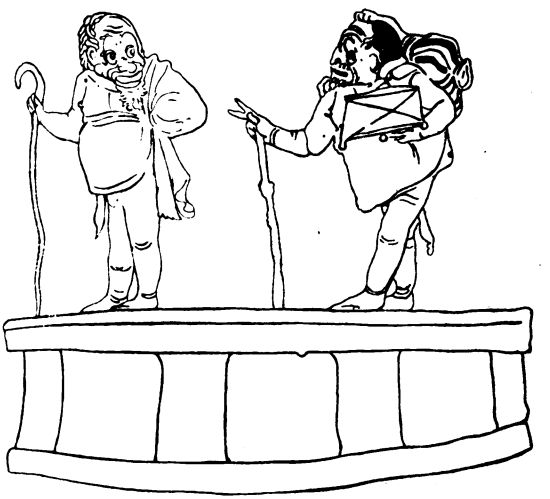


Fig. 1. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

la fronte calva, i capelli superstiti candidissimi, camminava verso sinistra, poggiandosi con la destra su un bastone. Il servo a un tratto l'ha chiamato, ed egli s'è voltato proprio in questo momento.

Precisare il soggetto, riesce impossibile; e nessuna luce può derivarsi da quella specie di cassetta che il

(1) La figura con una sporta o gabbia in *Arch. Zeit.*, 1885, tav. v (*k*, Heydemann) non m'ha l'aria d'un servo.

(2) Cfr. il mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane,* in *Studî italiani di filologia classica,* vol. xiii, pagine 101 e 106.

Digitized by Google

servo tiene sull'antibraccio sinistro. Certo più d'uno penserà alla prima scena del *Pluto* aristofanesco, in cui il brioso Carione chiama e costringe a dargli ascolto il vecchio Cremilo tutto intento a pedinare il dio della ricchezza. E forse ad una analoga situazione fliacica s'ispirò il nostro ceramografo.

La cui abilità salta all'occhio e sorprende. La vivacità e l'evidenza della scena sono straordinarie. La mossa istantanea del vecchio è colta con precisione fotografica. I due piedi, e specialmente il destro, che si trovava dinanzi all'altro quando il servo ha chiamato, sono il fulcro su cui si gira la persona, con una torsione che dai piedi, visti ancora di profilo quasi perfetto verso manca, si accentua via via salendo lungo il corpo, sino al petto, di tre quarti verso sinistra, alle spalle quasi di faccia, al viso di tre quarti verso destra, alle pupille che vanno quasi a nascondersi dietro i margini sinistri delle orbite, per collocarsi in preciso parallelismo con quelle dell'interpellante.

Non meno eloquente è l'aspetto del servo. Che egli abbia chiamato or ora, si vede, non solo dall'indice e il medio della mano destra protèsi, ma anche dalle pupille, convergenti, e un po' alzate, quasi a figgersi in quelle del padrone, nelle quali è dipinta così bene l'attenzione e l'aspettazione. E appunto da questo incrocio di occhi, osservato e reso tanto felicemente, deriva la vibrante animazione della scena.

Si badi ancora: Il viso del padrone non è punto una replica della solita maschera fliacica; ma s'anima d'un lepore caratteristico che a momenti farebbe pensare ad una caricatura personale. Il braccio sinistro, nascosto e avviluppato, a sostenerlo, nel corto mantello, si arrotonda sul fianco con tal quale arzilla disinvoltura. L'eroe del nostro φλύαξ non è un γέρων

Digitized by Google

στύππινος (Fragm. comic. adesp. 855), bensì uno di quei vecchiotti col diavolo in corpo, che davan filo da torcere anche ai figliuoli giovinetti. E ammirevole, anche una volta, è l'arte del ceramografo che tanto ha saputo esprimere coi suoi poveri strumenti.

Assai più complessa è la scena del secondo vaso (fig. 2) (1). Essa ricorda immediatamente il famoso vaso di Chirone (2), perchè non rappresenta la sola bocca d'opera, ma tutto il palco fliacico, visto di fianco (3) insieme con un tratto del paese in cui esso è innalzato.

In mezzo al palco, su una specie di larga scranna, siede un uomo di viso animalesco, e con la sinistra stringe pel collo un grosso uccello, che con la vivacità dell'aspetto si dimostra però ben vivo. A sinistra del mostro si leva un albero di palma.

Per la scaletta che conduce dal terreno al palco, sale, poggiato a un bastone, un vecchio dalla fisonomia arcigna, le orecchie grandi, la fronte rigonfia, il cocuzzolo allungato e ricoperto da un aguzzo berrettino bianco. Arrotonda anch'esso il braccio sinistro sotto il mantello, e forse tiene avviluppato e nascosto qualche oggetto non troppo grosso. Alla sua destra è rimasto un servo, fermo, a quanto pare, ad attenderlo, e puntellantesi a un bastone, ma coi piedi stranamente rivolti verso destra. Dietro le sue spalle

---

(1) Cratere. Altezza cm. 31, larghezza bocca cm. 31.

(2) Heydemann, *X*.

(3) La posizione della figura seduta potrebbe far sospettare che invece fosse visto di faccia. Ma s'oppongono a ciò la sua strettezza, l'analogia del vaso di Chirone, e la posizione della scala, che era sempre appoggiata sul davanti e mai sui lati, come si vede in tutti i vasi raccolti dal Heydemann e negli altri due pubblicati dal Reisch (op. cit., 323) e dal Rizzo (*Röm. Mittheil.*, 1900, tav. iv).

Digitized by Google

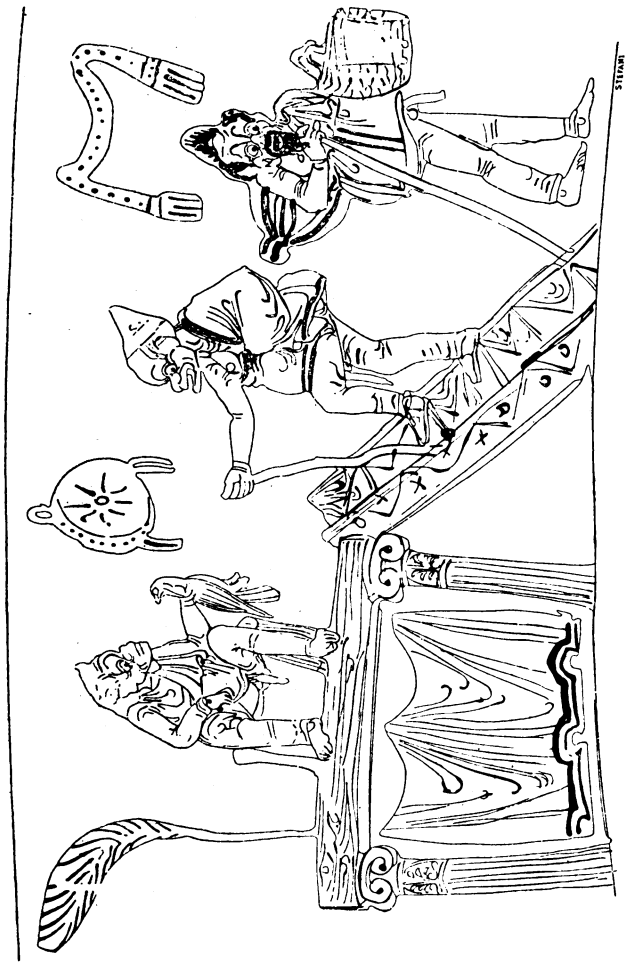


Fig. 2.

Digitized by Google

si vede il solito pacco; dinanzi, un oggetto che sembrerebbe un sporta, e che gli nasconde una piccola parte del lato sinistro; ma non si distingue bene se sia sorretto dalla mano del servo o da un sostegno a giogo di bilancia poggiato sulla sua spalla sinistra. Entro questa sporta sembra che il brav'uomo fissi molto intentamente lo sguardo.

Nel fondo si vedono rappresentati, a destra una benda, a sinistra un timpano. E può darsi che il secondo oggetto valga a caratterizzare l'ambiente, sebbene non si vede dove nella scena reale si sarebbe trovato il suo arpioncino.

L'impressione immediata, anche per l'analogia del vaso di Chirone, è che il vecchio sia un supplice che si rechi, o a consultare un oracolo, o ad implorare da un nume qualche grazia. E l'attore seduto sul palco, ad onta del suo aspetto mostruoso, non è privo di una certa buffonesca maestà. Ma se vogliamo trovargli un nome, ci troviamo dinanzi a un vero bivio.

Innanzi tutto osserviamo che l'uccello non deve avere rapporto col nodo dell'azione (1), ma deve essere un attributo del nume. Tenere il proprio simbolo sulla palma, protendendo l'antibraccio, era gesto abituale delle statue di numi: e basterà ricordare, solo per la specialissima evidenza, l'Atena con la civetta pubblicata dal Conze (2). Tenerlo in maniera

(1) Si potrebbe pensare che fosse un'offerta. In tal caso bisognerebbe supporre che l'avesse porta al nume, prima che il padrone accedesse al palco, il servo, che sarebbe ora disceso (già notammo che i suoi piedi son rivolti quasi di profilo a destra). Per altro, l'uccello difficilmente può essere altro che un'aquila; e le aquile non sono state mai ghiotti manicaretti.

(2) In *Festschrift für Otto Benndorf*, tav. IX, pag. 176.

Digitized by Google

buffonesca, era ben consentaneo all'indole della farsa fliacica: e probabilmente un motivo simile balenava alla mente d'Aristofane, quando, forse non senza suggerimento tradizionale, si figurava l'aquila, non sullo scettro, ma sul capo di Giove (*Ucc.*, 514): ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων - ἀετὸν ὄρνιν ἕστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς.

Or quest'uccello è un'aquila. Sembrano assicurarlo sì la sua grossezza, sì la forma, per la quale abbiamo un riscontro analogico nel noto rilievo del Museo di Sparta (1) in cui troviamo, intorno all'ὀμφαλός, due aquile che ricordano la nostra assai da vicino. Quanto all'albero, non c'è dubbio: è una palma. Del terzo oggetto, il timpano, non possiamo tener molto conto, perchè, secondo osservammo, sembra piuttosto un generico ornamento del vaso.

Ma tanto l'aquila quanto la palma, non designano con assoluta esclusione un sol luogo, un solo nume: anzi si prestano ugualmente bene ad una duplice interpretazione. La palma, che aveva assistito in Delo, e in qualche modo agevolata la nascita d'Apollo, era divenuta sacra per Delfi. A Delfi, centro della terra, s'erano incontrate le due aquile che Giove aveva lanciate dalle due estremità del mondo. E palma ed aquile troviamo infatti nelle rappresentazioni figurate, a indicare e caratterizzare il famoso santuario (2).

Allora il nostro nume non potrebbe essere altri che Apollo. E quella specie di parrucca a zazzera, di

---

(1) Cfr. *Athen. Mittheil.*, XII, tav. XII, e l'aquila in FRÖHNER, *Sale-Catalogue,* tav. 29, che qui si riproduce (pag. 314).

(2) Vedi, p. es., il famoso vaso di Neottolemo in *A. d. I.*, 1868, tav. E. — Cfr. GERHARD, *A. V.*, 256; TISCHBEIN, tav. II, 24. Gli Ateniesi, come si sa, avevano dedicato in Delfi un palmizio di bronzo (PAUS., X, 15, 4-5). Quanto all'aquila, basti il già ricordato rilievo di Sparta.

Digitized by Google

colore più chiaro, che gli riveste il cranio, ben potrebbe figurare la flava cesarie del signor degli oracoli.

Ma d'altra parte, sembra anche strano vederlo privo degli attributi che più specialmente lo caratterizzano, la cetera, l'arco, l'alloro, che troviamo invece egregiamente espressi nelle altre rappresentazioni fliaciche (Heydemann, *q* e *H*). Oltre a ciò, l'aquila era simbolo piuttosto delfico che d'Apollo, al quale era invece sacro il fatidico corvo. Sicchè la relazione intercedente fra il nume ed un simbolo non propriamente suo, potrebbe sembrare, anche nei limiti fliacici, troppo accentuata.

L'aquila, invece, era, come tutti sanno, il proprio attributo di Giove. Allora verrà anche fatto di pensare che, in fondo, non la sola Delfi viene caratterizzata mediante la palma; ma che questa può anche servire a designar contrade orientali (1). Sicchè la combinazione dei due simboli c'indurrebbe a pensare piuttosto a Giove Ammone. Questi, veramente, aveva testa e corna di montone, e il viso del nostro nume sembrerebbe piuttosto scimmiesco, sebbene alcune linee mezzo evanide sopra la tempia destra (2) potrebbero per un momento far pensare ad un corno ritorto. Ma ad ogni modo l'addentellato alla sembianza assolutamente felina, strana, anzi finora unica, nelle maschere fliaciche, si vedrebbe più facilmente nel carattere theriomorfico di Giove Ammone. E del resto, nel mondo della commedia,

---

(1) Cfr., per es., Stephani, *Compte-rendu*, 1864, pagg. 5, 20; *Atl.*, 1866, tav. iv; *M. d. I.*, viii, tav. xlii; *Mon.*, 1856, tav. xiv; *Arch. Zeit.*, 1869, tav. 18; Ib., 1872, pag. 35; Gerhard, *A. V.*, 224-225.

(2) Più visibili assai nell'originale che nella riproduzione.

Digitized by Google

ogni essere africano aveva naturalmente sembianza di scimmia (1).

E questo è forse l'unico punto che potrebbe indurci a dar la preferenza al nume libico. Perchè poi anche per celebrità, i due santuarî si equivalevano, e all'uno o all'altro pensava indifferentemente un Greco, quando bisognava consultare l'oracolo (Aristof., *Ucc.*, 618):

Nè lungi andremo più
in Delfo nè in Ammone
ad offrir sagrifizi (2).

Del secondo erano più specialmente devoti i Laconi (3), originarî creatori delle farse da cui derivarono i φλύακες. Ma queste son già sofisticherie.

Consulti d'oracoli erano assai frequenti nei drammi comici. Filocleone ne ebbe il rèsponso che lo rendevà così intrattabile giudice (*Vespe*, 159):

Se il Dio di Delfo,
quando lo consultai, mi disse ch'io
sarei spacciato il dì che un accusato
fosse prosciolto!

A Delfi s'era anche recato il vecchio Cremilo del *Pluto*, per sapere come dovesse educare il suo figliuolo (v. 32 seg.; cfr. 39).

Nel nostro vaso, come in quello di Chirone, abbiamo il consulto in azione. E vi si complicava, se

---

(1) Cfr. il mio studio *Ninfe e Cabiri*, in questo volume, pag. 221 seg.

(2) Cfr. anche v. 716: ἐσμὲν δ'ὑμῖν Ἄμμων, Δελφοί, Δωδώνη, Φοῖβος Ἀπόλλων.

(3) Paus., (III, 18, 4): φαίνονται δὲ ἀπ' ἀρχῆς Λακεδαιμόνιοι μάλιστα Ἑλλήνων χρώμενοι τῷ ἐν Λιβύῃ μαντείῳ.

Digitized by Google

non m'inganno, un lazzo buffonesco interamente consentaneo allo spirito fliacico.

Gli occhi del servo sono straordinariamente spalancati, e fissi, come lo indica benissimo la direzione delle pupille, verso l'interno della sporta. Ma che cosa conterrà questa, se non offerte, certo gastronomiche, per la divinità consultata? Allora sembrerà probabile che l'allegro compare mediti uno dei soliti tiri servili, e che le leccornie destinate al nume tra poco passeranno nel suo buzzo. E forse per meglio nascondere la vagheggiata marachella egli ha quasi voltato il dorso al padrone.

Altri potrebbe osservare, non senza fondamento, che per una concupiscenza famelica, sia pure da farsa, sembra troppo esagerata l'espressione del suo volto, che parrebbe piuttosto sconvolto dal terrore. E badando anche ai capelli ridicolamente irti sulla fronte, potrebbe invece supporre che il servo, men saldo di cuore che non il padrone, si sgomentasse alla vista del nume bestiale, e quasi accennasse a battersela, o almeno gli volgesse la schiena, per non vederlo. La paura, come si sa, è uno degli eterni motivi di riso del dramma comico popolare; e gli eroi aristofaneschi ne fanno grandissimo sfoggio (1).

La straordinaria abilità con cui è disegnato il viso del servo si può ammirare senz'altro nella riproduzione. Ed anche qui è degno di nota il suo carattere punto generico, anzi personalissimo. Specialmente mirabile è poi il tipo del vecchio. La espressione arcigna del viso, la bocca evidentemente sdentata (2),

---

(1) Cfr. il mio lavoro già citato: *Origine ed elementi*, pag. 175. E vedi anche Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, 58 seg.

(2) Cfr. Aristof., *Acarn.* 715; *Vespe*, 165; *Pluto*, 1059.

Digitized by Google

la bazza sporgentissima, le orecchie grandi (1), la fronte calva, gonfia, bernoccoluta, il cranio allungato (2), dipingono con evidenza impareggiabile un δύσκολον γερόντιον, ben degno, nel suo genere, di stare a riscontro con l'εὔκολος che ha attirata la nostra simpatia nel vaso precedente.

Anche qui, dunque, la convenzionale maschera fliacica ha preso garbo, e s'è affinata in linee piene di sapore caratteristico. E una parola merita ancora il berrettino. Non soltanto Ulisse, ma anche altri personaggi fliacici portano πῖλοι più o meno aguzzi (3); ma possiamo sicuramente affermare che nessuno è tanto pulcinellesco, quanto quello, candidissimo, che cuopre il cocuzzolo del nostro bisbetico vecchietto.

Lasciamo queste indimenticabili maschere, e veniamo alla terza rappresentazione (4), che per l'interesse del soggetto si lascia dietro di gran lunga le altre due (fig. 3). La scena è tanto evidente che possiamo tradurla senz'altro nella sua gradazione temporale.

Due messeri si vengono a trovare, per ora non cerchiamo come, dinanzi ad un paniere, in cui, avvolto a quanto sembra, in un panno, era infilato un uovo di straordinarie proporzioni. Uno dei due, con una

---

(1) Cfr. Dieterich, *Pulcinella*, 150, nota 1. Per tutto ciò che riguarda lo sfruttamento comico delle peculiarità e dei difetti fisici, rimando senz'altro a queste pagine del briosissimo libro.

(2) Impossibile non ricordare che questo tratto, caratteristico già per Tersite, φοξὸς ἔην κεφαλήν, diviene poi comunissimo motivo di designazione comica.

(3) Heydemann, *A*, *h*, *m* (Ulisse), *Q* (Neottolemo), e *Philologus*, vol. 56, tav. I (Edipo).

(4) Cratere. Altezza cm. 34. Larghezza della bocca cm. 36,5. Proveniente da Bari.

Digitized by Google

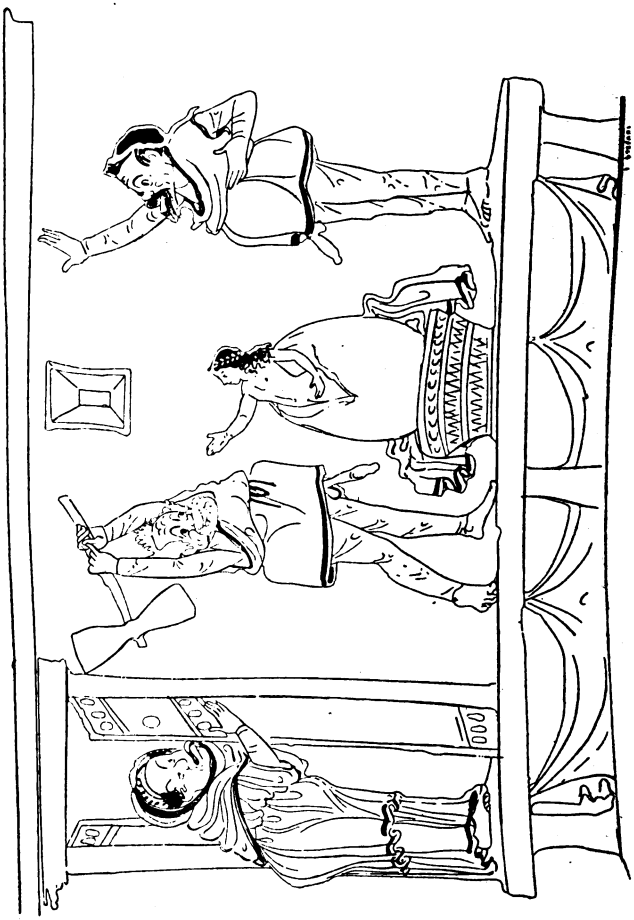


Fig. 3.

Digitized by Google

specie di mazzuolo od ascia a doppio taglio, ha vibrato un colpo sovr'esso. Ed ecco, mentre ha già sollevato di nuovo il suo strumento, balzare dal guscio infranto un bambinetto senza designazione sessuale, bello, dalle chiome prolisse, che con molta vivacità tende verso di lui il braccio destro, forse rivolgendogli la parola. Sul viso dell'operatore si legge la meraviglia. Altissimo stupore mostra il compagno di lui, alzando il braccio destro, e levando un grido. E da una porta semiaperta, nascosta dietro al battente, una vecchia spia curiosamente quanto accade.

Che rappresenta questa scena? La tradizione mitica greca rammenta parecchi esseri nati da un uovo: Τυφών (1), Ἐνόρχης (2), Φάνης, Ἔρως, i Molionidi, i Dioscuri, Elena.

Alcuni sono senz'altro da escludere. Che il popolo greco immaginasse mai Tifone nato da un uovo, non credo. Tifone, come dimostrano tutti i particolari del suo mito, e come vediamo con trasparenza cristallina in Apollodoro (3), è la personificazione d'un vulcano, l'Etna. E non si scorge proprio quale appic-

---

(1) Scol. Il., *B*, 783: φασὶ τὴν Γῆν ἀγανακτοῦσαν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῶν Γιγάντων διαβαλεῖν Δία τῇ Ἥρᾳ· τὴν δὲ πρὸς Κρόνον ἀπελθοῦσαν ἐξειπεῖν· τὸν δὲ δοῦναι αὐτῇ δύο ᾠά, τῷ ἰδίῳ χρίσαντα θορῷ καὶ κελεύσαντα κατὰ γῆς ἀποθέσθαι, ἀφ' ὧν ἀναδοθήσεται δαίμων ὁ ἀποστήσων Δία τῆς ἀρχῆς· ἡ δὲ, ὡς εἶχεν ὀργῆς, ἔθετο αὐτὰ ὑπὸ τὸ Ἄριμον τῆς Κιλικίας. ἀναδοθέντος δὲ τοῦ Τυφῶνος, Ἥρα διαλλαγεῖσα Διὶ τὸ πᾶν ἐκφαίνει· ὁ δὲ κεραυνώσας Αἴτνην τὸ ὄρος ὠνόμασεν.

(2) Scol. *Lycophr.*, 212.

(3) I, 39 e seg. Si legga tutta la bellissima descrizione, e si tenga mente in ispecie alle parole: τοιοῦτος ὢν ὁ Τυφὼν καὶ τηλικοῦτος ἡμμένας βάλλων πέτρας ἐπ' αὐτὸν τὸν οὐρανὸν μετὰ συριγμῶν ὁμοῦ καὶ βοῆς ἐφέρετο· πολλὴν δὲ ἐκ τοῦ στόματος ἐξέβρασσε ζάλην.

Digitized by Google

cagnolo ideologico avrebbe potuto occasionare, in un mito spontaneo e popolare, la nascita dall'uovo. La bizzarra fantasia è, senza dubbio, frutto di combinazione erudita.

Parimenti si rileva subito seriore la storiella narrata dallo scoliaste di Licofrone, secondo il quale Ἐνόρχης sarebbe stato frutto dell'amore di due fratelli, Tieste e Daita (1). E al periodo alessandrino sembrerebbero più precisamente accennare il suo carattere etiologico, e il motivo dell'incesto, tanto frequente nella novellistica di quel periodo.

Così pure mal c'indurremo a vedere nel nostro bambinetto un Φάνης. Si potrebbe veramente osservare che qui ci troviamo in territorio orfico. Ma si tratta di concezione filosofica, non popolare; e d'altronde non vediamo in essa le comiche suggestioni che pur non sogliono mancare nei soggetti prescelti dai φλύακες. E lo stesso si dica dell'Ἔρως aristofanesco, che è concezione anche più rara e personale.

I Molionidi, λεύκιπποι, ἅλικες, ἰσόπαλοι, ἑνίγυιοι (2), non sono altro se non una nuova incarnazione dei Dioscuri (3). Ma questi furon senza confronto più popolari di quelli. Sicchè, per la identificazione del nostro bambino, rimane da scegliere fra Castore, Polluce ed Elena.

---

(1) Φασὶ γὰρ δύο ἀδελφοὺς συμμιγέντας, Θυέστην καὶ Δαῖταν, ἐξ ὧοῦ τεκεῖν παῖδα, Ἐνόρχην καλούμενον, ὃς ναὸν ἱδρυσάμενος Διονύσου ὑπὸ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ ὀνόματος τοῦτον ἐκάλεσεν. È evidentemente una storiella etiologica sorta in un santuario di Διόνυσος ἐνόρχης.

(2) Ibico, *Fram.* 16 (Bergk): τούς τε λευκίππους κόρους — τέκνα Μολιόνας κτάνον — ἅλικας ἰσοπάλους, ἑνιγυίους — ἀμφοτέρους γεγαῶτας ἐν ὠέῳ — ἀργυρέῳ.

(3) Cfr. Kaibel, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Gött. Nachr.*, 1900.

Digitized by Google

Ora, è bensì vero che da un frammento d'Epicarmo sembra si possa raccogliere che nell'antichità fosse popolare anche una versione del mito secondo la quale i due rampolli di Giove non avrebbero avuto precisamente la medesima età, e quindi, probabilmente, non sarebbero nati da un sol uovo (1). Ma l'altra, che li diceva perfetti gemelli, era senza dubbio assai più diffusa ed accetta. E parrà probabile che un autore fliacico rinunziasse alla comicità visibilmente connessa con la nascita gemina?

Mentre giungiamo così, per esclusione, a pronunciare il nome di Elena, una disamina anche rapida della leggenda che narrò la nascita miracolosa della bellissima donna mostra gli addentellati alla comicità che quella leggenda conteneva già in origine, e che andarono a mano a mano moltiplicandosi nel suo sviluppo. Non ispiaccia che brevemente io cerchi di coglierli nel loro divenire.

Il mito dell'uovo, comune a tante teogonie, dovè essere antichissimo anche nel suolo greco; e alla sua vetustà accennava anche l'uovo appeso in Sparta, nel santuario delle Leucippidi Phoibe ed Hilaira (2).

E non di troppo più recente potremo supporre fosse la fantasia dei Δίδυμοι, i simboli della generazione (3). Così l'uno come l'altro sembrano miti simbolici preellenici, il cui simbolismo già nell'età omerica era oscuro ai profani; e si vede facilmente la probabilità d'una loro primordiale connessione.

Tanto i Dioscuri quanto Leda avevano culto in Beozia. E pare che quella fosse in origine una de-

---

(1) *Fram.* 6 (Kaibel): Ἄμυκε, μὴ κύδαζέ μοι — τὸν πρεσβύτερον ἀδελφεόν.

(2) Paus., III, 16, 1.

(3) Cfr. Kaibel, articolo citato.

Digitized by Google

monia del culto d'Afrodite: certo al suo carattere di Ninfa, cioè di dèmone speciale, accenna anche l'amore che per lei concepì Giove (1). In qualche disciplinamento, o religioso, o poetico, o anche popolare, delle leggende mitiche e cultuali, si stabilì naturalmente fra l'una e gli altri il rapporto da madre a figli (2). Ma siccome una leggenda anteriore faceva nascere i Dioscuri da un uovo, si attribuì alla nuova madre il parto di quest'uovo. E cercando una ragione del mostruoso fenomeno, si pensò alla trasformazione dell'amante di lei in cigno. Così nella leggenda s'infiltrava un primo sapore burlesco.

Alla medesima cerchia di Leda apparteneva anche Elena (3); onde si capisce anche l'escogitata sua parentela con quella e coi Dioscuri. In un luogo d'Omero sembrerebbe che Elena riconoscesse questi come fratelli solo per parte di madre (4). Ma, naturalmente, la consanguineità si estese presto anche al padre; e la sorella dei Dioscuri fu detta anch'essa nata dall'uovo (5).

E c'era poi un'altra leggenda, quella esposta nelle *Ciprie*, secondo la quale Elena sarebbe nata, non già da Leda, ma da Nemesi (6 Kinkel):

---

(1) Cfr. *Ninfe e Cabiri*, sopra, pag. 173.

(2) Cfr. Preller, *Griech. Mythologie*[3], pag. 90.

(3) Ib., pag. 109.

(4) Γ, 236: δοιὼ δ'οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν — Κάστορά ζ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα — αὐτοκασιγνήτω, τώ μοι μία γείνατο μήτηρ. Questo proverebbe forse una originaria esistenza indipendente di Elena.

(5) Il Kern (*De Orphei Epimenidis Pherecydis Theogoniis quaestiones criticae*, 12) opina invece che il rapporto di Elena con l'uovo sia anteriore. Ma non adduce ragioni.

Digitized by Google

Τοὺς δὲ μέτα τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι (1),
τήν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότητι μιγεῖσα
Ζηνὶ θεῶν βασιλῆι τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης·
φεῦγε γάρ, οὐδ' ἔθελεν μιχθήμεναι ἐν φιλότητι
πατρὶ Διὶ Κρονίωνι· ἐτείρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ
καὶ νεμέσει. κατὰ γῆν δὲ καὶ ἀτρύγετον μέλαν ὕδωρ
φεῦγε, Ζεὺς δ'ἐδίωκε· λαβεῖν δ'ἐλιλαίετο θυμῷ.
ἄλλοτε μὲν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἰχθύϊ εἰδομένη πόντον πολὺν ἐξορόθυνεν,
ἄλλοτ' ἀν' ἤπειρον πολυβώλακα· γίγνετο δ'αἰεὶ
θηρί', ὅσ' ἤπειρος αἰνὰ (2) τρέφει, ὄφρα φύγοι νιν.

Non si può certo disconoscere il carattere etiologico di questa versione. Elena era, nelle *Ciprie*, il mezzo di cui la divina giustizia si serviva per compiere i suoi fini — era, in linguaggio simbolico, la figlia di Νέμεσις. Poi, le varie metamorfosi di Nemesi sembrano calcate su quelle di Proteo e di Tetide; chè non si può supporre un rapporto inverso (3). Infine quel καί νεμέσει (v. 6) è proprio un giochetto, e non di buon gusto.

---

(1) Non accolgo, perchè mi sembra superflua, la mutazione del τέκε in τρέφε, proposta dall'Ahrens (*Jahn's Jahrb.*, XIII, 1830, pag. 195 e segg.), e accettata dal Kekule (*Bonner Festschrift*, 1879, pag. 10 e seg.) E credo che il soggetto sottinteso nella prima proposizione sia Ζεύς. Non c'è poi alcun obbligo d'intendere che i Dioscuri fossero figli di Nemesi.

(2) δεινά Welcker.

(3) Non si vede infatti che cosa, nella essenza di Nemesi, trasparentissima dal nome, potrebbe aver occasionato questa fantasia. Per Tetide e Proteo, invece, divinità marine, le metamorfosi esprimono simbolicamente il perenne tramutar d'aspetto del pelago. Le nuove teorie, giustamente in voga, sulla formazione dei miti, non devono far dimenticare che molti di questi hanno indiscutibilmente base in fenomeni naturali.

Digitized by Google

Tali particolari non accennano davvero a una grande antichità di questa versione (1), che tuttavia, per essere accolta in un poema di tanta importanza, dovè certo aver credito e diffusione.

Ora in essa non si parla nè di trasformazioni in cigno, nè d'uovo. Ma essendo Elena, secondo una leggenda parallela e popolare, nata da un uovo, ben presto si attribuì anche a Nemesi il parto miracoloso. Naturalmente, si determinò poi un accordo delle due versioni. E si stabilì che Nemesi generò l'uovo, Leda lo raccolse e n'ebbe cura sino al suo dischiudersi. La contaminazione era già avvenuta ai tempi di Saffo, che narrava, in tono scherzevole (65 Hiller) (2):

> Dicon che Leda un dì sotto i giacinti
> trovò nascosto un uovo.

Su per giù in questo momento la leggenda combinata deve aver trovato magnifica espressione in qualche opera poetica maggiore. Certo l'insistenza con cui nelle varie figurazioni ceramiche tornano alcuni particolari, per esempio la presenza dei Dioscuri e di Tindaro, e la deposizione dell'uovo sopra un'ara, designante a sua volta una località sacra (2), accenna ad una fonte unica. E io la crederei piuttosto letteraria che figurata. Ma per noi è ora inutile approfondire questo punto. Solo c'interessa che in questa fase del suo sviluppo la leggenda era matura per una rappresentazione comica.

---

(1) S'intende che anche l'antichità del poema stesso non riesce confortata da queste osservazioni.

(2) Cfr. Kekulé, *Ueber ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn,* in *Bonner Festschrift*, 1879. Vedi specialmente, nell'articolo suddetto, la tavola fotografica in cui appare, sopra una stele, il simulacro di Giove.

Digitized by Google

E ben presto Cratino le dava elegante veste nel suo trimetro. E certo, un'eco della sua Νέμεσις, deve riecheggiare nella narrazione apollodorea (III, 127), dove Leda è buffamente tramutata in oca.

La storiella dell'uovo abbandonato nei campi e del pastore che lo trova, parrà facilmente calcata sul notissimo motivo che trova la sua più fulgida incarnazione nell'Edipo sofocleo. E più comica, e più probabilmente derivata dalla Νέμεσις cratinea sembrerà l'altra versione riferita da Igino (*Astron.*, 8): « Nemesis... ovum procreavit quod Mercurius auferens detulit Spartam et Ledae sedenti in gremium proiecit ». Proprio ad un Ermete da farsa nell'esercizio di tale funzione sembrano attagliarsi i versi cratinei (108):

> Oh Leda, a te: conviene che ti regoli
> di tutto punto come una gallina.
> Sotto alla cova: e sguscia da quest'uovo
> qualche meraviglioso e strano augello.

Anche la λάρναξ apollodorea non mi sa troppo di commedia. E che nel dramma di Cratino ci fosse invece un castello simile a quello del nostro vaso, si può forse indurre dal verso, che certo separato dal contesto riesce molto oscuro (110):

> Σπάρτην λέγω γε σπαρτίδα τὴν σπάρτινον,

dove Polluce spiega (10, 186): εἰ δὲ καὶ πλέγμα τι σπάρτινον ἢ ·σάκον σπάρτινον ἐθέλοις καλεῖν, καὶ πρὸς τοῦτο Κρατῖνός σοι βοηθεῖ ἐν Νεμέσει, κ. τ. λ.

Dunque, il bimbo sgusciante dall'uovo è Elena, e il luogo dove avviene la scena è la casa di Leda. Ma come chiamare gli altri personaggi del dramma?

Quando pubblicai il vaso, pensai ad un Giove che sarebbe disceso sulla terra, accompagnato da Efesto,

Digitized by Google

per assistere alla nascita della figliuola diletta [1]. Ma via via mi son convinto che altra fosse la trama di questa scena: che cioè Tindaro, il marito di Leda, girellando per casa, trovasse l'uovo prodigioso, e, chiamato un servo, procedesse alla operazione di cui vediamo i risultati nella nostra figura.

Fig. 4.

E chi sarà infine la donna? A Leda non possiamo certo pensare. Quando avvenne la nascita portentosa, ella era nel pieno fulgore della sua bellezza: e in forma di donna bellissima la vediamo rappresentata in tutte le figurazioni serie del mito. Ora, a giudicare dai vasi che possediamo, sembra che nelle farse fliaciche le vecchie solamente e gli esseri femminili più laidi fossero rappresentati in forma di orride megere, per lo più camitiche; e che le giovani, invece, le donne dichiarate belle dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa (cfr. pag. 263).

Dunque, non Leda, ma, probabilmente, una delle sue ancelle, adibita, chi sa, alla custodia dell'uovo.

---

(1) Come pare faccia nel vaso della collezione Branteghem, tav. 29, che qui si riproduce.

Digitized by Google

Sbigottita forse dall'arrivo dei due personaggi, s'è rimpiattata dietro la porta, e spia curiosamente quanto avviene. Motivo comico, questo del παρακούειν δεσποτῶν ἅττ' ἂν λαλῶσι (Aristof., *Rane*, 750), che dai precursori d'Aristofane sino ai nostri giorni è stato sempre diletto agli autori ed agli spettatori di commedie popolari. Così pure tradizionale sembrerebbe in qualche modo il picchio onde si origina qualche stupendo o pauroso prodigio. A Pindaro ne risale forse l'invenzione (1). E il motivo, in origine sublime, prima di assumere l'ultimo travestimento comico nella satira lucianea, pare fosse sfruttato dal dramma satiresco, almeno a giudicare dalle frequenti rappresentazioni di Satiri martellanti il suolo a farne emergere Cora o Gea (2). Certo nel nostro vaso esso ha trovato una molto felice applicazione.

La espressività, la vita di tutta la scena si apprezza senza esegesi. La vivacità del gesto della bambina ci fa quasi sentire le parole, i versi, direi, sgorganti dalle sue labbra: quasi risuona alle nostre orecchie il grido di stupore levato da Tindaro. E si veda come nella figura del servo è acutamente osservato dal vero e magistralmente espresso il leggero sollevamento sulle punte dei piedi, che consegue naturale all'innalzarsi delle braccia che sostengono un corpo pesante, mentre tutto il corpo si incurva leggermente in avanti, per effetto e a contrappeso della massa di ferro che lo trascina indietro.

Si osservi ancora il virtuosismo addirittura nipponico con cui son tratteggiate le due mani che sostengono il mazzuolo. E poichè ci è pur venuta espressa la reminiscenza suggerita, non solo da questo, ma

(1) *Olimpie,* VII, 35 e seg.
(2) *A. d. I.*, 1830, tav. I. K. Cfr. *M. d. I.,* 1856, tav. XVII.

Digitized by Google

anche dagli altri due vasi esaminati, si dica se la figura dell'ancella spiante non sembra addirittura balzata fuori da una pagina della *Mangwa* di Hokusai. E non si attaglierebbero a queste nostre scene fliaciche alcune delle parole con cui Edmondo Goncourt caratterizza l'arte del sommo pittore giapponese? (1)

Ma non voglio troppo insistere in questo esame che non potrebbe avere interesse se non estetico.

A ben altra importanza potrebbe assurgere, se fosse possibile un confronto con le altre rappresentazioni fliaciche. Ma di quasi nessuna d'esse troviamo riproduzioni fotografiche; e fondarsi sui disegni sarebbe far opera più che vana. Ben sarebbe desiderabile che si pubblicasse in repliche fotografiche tutto il corpus fliacico. E più sarebbe da augurare che tale pubblicazione vedesse la luce in Italia, nella patria di queste farse bizzarre, dalle quali trassero ispirazione le grottesche e vivaci composizioni che dopo tanti e tanti secoli attraggono ancora il nostro spirito con indicibile fascino.

---

(1) Edmond de Goncourt, *Hokousaï*. Vedi specialmente pag. 116.

Digitized by Google

IL VERSO

Digitized by Google

Da *Atene e Roma*, Anno XI, 1908, nn. 113-114.

Digitized by Google

I

Da quando il Bentley rivolgeva l'acuto ingegno a penetrare i segreti delle antiche forme poetiche, le ricerche di metrica e di ritmica si sono moltiplicate in tal misura, che un grosso volume appena basterebbe a darne fuggevolissimo cenno (1). Pure, questo campo di studî non è ancor tutto mietuto: nè sarà forse mai. Il ritmo, sul quale imprescindibilmente s'impernia il verso d'ogni tempo, d'ogni popolo, è fenomeno naturale, e nasconde perciò infiniti segreti. La fievole vibrazione d'una corda armonica genera una miriade di fenomeni ritmici (2) non meno complicata e meravigliosa che il brulichio della vita primigenia in una stilla d'acqua; e non occorre essere gran fisico nè gran musicografo per asserire che solo in piccola parte sono finora conosciute le leggi moderatrici di tali fenomeni, nella cui

---

(1) Per la bibliografia della parte classica, si vedano, oltre ai trattati d'indole generale, gli *Jahresberichte* del Bursian, anni 1883, pag. 289; 1886, pag. 55; 1891, pag. 1; 1905, pag. 1 seg. Vedi anche nel *Supplementband* 1905 (pag. 1 seg.) lo scritto del Radermacher, in cui si riferiscono altresì le non felici idee espresse dal Wilamowitz nei suoi ultimi scritti. Spiace non veder ricordata dal Radermacher, che pur discorre di molti lavori assai meno importanti, la *Metrica greca e latina* del nostro Zambaldi, opera eccellente in linea assoluta, e in molti punti definitiva.

(2) In senso lato possono dirsi ritmici anche i fenomeni armonici generati da tale vibrazione.

Digitized by Google

valutazione ha poi tanta parte l'impressione soggettiva (1).

Ora, il verso è un brano del linguaggio che si sottopone a queste leggi (vedi in seguito, a pag. 324 seg.). Ma il linguaggio è anch'esso fenomeno naturale e misterioso; e le moltissime leggi che lo dominano, determinate sino ad oggi solo in piccola parte, sovente contrastano alle leggi ritmiche. Tale contrasto addoppia, moltiplica le difficoltà in quest'ordine di ricerche. Onde avviene che anche studiosi forniti di doti naturali e di dottrina, hanno spesso perduto tempo ed ingegno per insistere ad inoltrarsi su vie fondamentalmente sbagliate. Accenno di volo alle principali cause di sviamento.

Il ritmo disciplina così le parole del verso come le note della melodia. Ma la stoffa melodica è ben altra cosa che la stoffa logica. Quella è amorfa, infinitamente plastica e duttile, questa ha contorni e consistenza proprî, ben definiti; onde fenomeni che si manifestano nella prima, non sempre possono riprodursi nella seconda. E sono certo superflui, in manuali che in fondo trattano del ritmo poetico, i calcoli matematici diretti, per esempio, a stabilire definitivamente la vera natura del dattilo ciclico anche in versi disgiunti dal canto. Μύρμηκος ἀτραποί, direbbe Mnesiloco (*Tesmoforiazuse*, 100).

---

(1) I grandi musicisti sono stati sempre puramente intuitivi, e tanto ignari delle leggi che regolano le loro composizioni da violarle spesso in apparenza con una grafia scorretta. Vedi su ciò il lavoro del Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* (specialmente la prefazione), e la sua edizione del *Wohltemperiertes Klavier*. Il Lussy ha rilevate inesattezze di grafia ritmica perfino nel riflessivo ed ineccepibile Mendelssohn.

Digitized by Google

Non per questo ha ragione chi, offeso giustamente nel suo sentimento letterario da simili computi, afferma senz'altro che il ritmo regolatore del verso non è il medesimo che disciplina la melodia:

οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως
μί' ἡμέρα γένοιτ' ἂν ἡμέραι δύο,

direbbe Fidippide (*Nubi*, 1181). Due ritmi non ci sono e non ci possono essere, e quello del verso è proprio quello della melodia. Solo bisogna vedere fino a quanto e fino a quando esso riesca a dominare la indocile materia del linguaggio, e fino a che punto questo faccia valere le sue proprietà entro e contro le pastoie impostegli.

Altro equivoco. Hanno torto, senza dubbio, quanti pretendono ribellarsi ad ogni autorità di antichi trattatisti, per ricostruire *ab ovo*, sulla semplice analisi dei monumenti poetici, l'alfa e l'omega delle teorie ritmico-metriche (1). Ma neppure ha ragione chi vuole tener fede alla tradizione anche quando essa cozza

(1) Il che non significa che il lavoro di Enrico Schmidt, *Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung*, non sia l'opera più profonda, più veramente filosofica e scientifica apparsa fino ad ora in questo campo. Se il metodo dello Schmidt non ha avuto seguito, non è già perchè esso sia antiscientifico ed arbitrario (Gleditsch, *Metrik*, 80), ma perchè tanto è difficile in ogni ricerca stabilirsi la mèta e aprirsi la via, quanto è agevole battere sentieri tracciati e frequentati da secoli. Poche verità non sono espresse o intuite in quell'opera colossale; ma esposte con troppo compiacentesi prolissità, annegate fra digressioni e polemiche. Quei quattro volumi sono una miniera; ma bisognerebbe togliere il metallo prezioso dalla ganga; e soltanto l'autore, penso, avrebbe potuto farlo. L'altro volume dello Schmidt, *Leitfaden in der Rhythmik und Metrik* (1869), è, in fondo, anteriore alla completa pubblicazione della grande opera (1868-72).

Digitized by Google

contro inviolabili principî d'ordine fisico. Bisogna anche qui tenersi nel giusto mezzo. Quanto alle norme tecniche tradizionali e scolastiche, i buoni trattatisti antichi avevano competenza assoluta. Ma nella valutazione dei principî generali, i quali, come vedremo, si manifestano e verificano in ogni composizione ritmica anche contro la volontà del compositore, non solo i trattatisti, ma gli stessi compositori potevano ingannarsi. Aristosseno era un eccellente osservatore, e i suoi ῥυθμικὰ στοιχεῖα rimangono, dopo tanti secoli, un caposaldo degli studî ritmici; ma se Aristosseno enuncia un principio che cozzi evidentemente contro una legge fisica, tiriamoci un frego senza pensarci due volte. Non solo fisica, soggiungo, ma anche artistica: chè l'arte ha sue leggi, non meno inviolabili ed eterne che le naturali. Per esempio, io non so se i sostenitori della nuova interpretazione dei metri logaedici — sono tanti, e si moltiplicano anche in Italia — si rendano davvero conto dell'effetto che avrebbe prodotto una strofe saffica cantata secondo il nuovo schema che essi credono si debba ricostruire in base a testimonianze antiche. Essi asseriscono, così in genere, che gli antichi avevano maggior predilezione che non i moderni per i movimenti sincopati. Sarà, sebbene anche qui ci sarebbe da ridire. Ma che le soavissime canzoni di Saffo, udendo le quali Solone sclamava che oramai la morte non gli era più dura, fossero un'asmatica sequela di contrattempi, lo lasceremo credere al solito Iudaeus Apella.

Che dire poi di chi sostituisce a principî fisici, sperimentalmente determinabili, le sue astrazioni filosofiche? Di chi esige la dimostrazione e nutre dubbî su verità che per ogni musicista, anzi per ogni uomo dotato di senso musicale sono indiscutibili

Digitized by Google

postulati? Di chi opina, per esempio, che il senso ritmico degli antichi Elleni potesse essere qualche cosa di fondamentalmente diverso dal nostro?

Iubeas miserum esse, libenter
quatenus id facit.

E più grave e fondamentale errore commettono in genere i trattatisti nello stabilire i termini del problema. Essi vedono il letterato a tavolino, occupato ad accomodare sillabe su certi schemi fissi, secondo convenzioni più o meno tradizionali o secondo arbitrio e capriccio (1). In conseguenza, credono d'aver soddisfatto al loro compito quando abbiano presentata l'anatomia delle varie forme metriche (2), disponendole non di rado secondo criterî esterni, per lo

---

(1) Leggo, per esempio, in Rossbach-Westphal, *Griechische Metrik*, II, 2: Die Setzung des rhythmischen Ictus auf die eine oder die andere Silbe ist, wenigstens für die griechische Poesie, lediglich die That des Dichters in seiner Eigenschaft als Rhythmopoios, der in dieser Beziehung gänzlich frei über das sprachliche Material gebietet. — Peggio a pag. 11: Der ῥυθμοποιός, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmische Zeitmass und den rhythmischen Ictus an die genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden, die Benutzung derselben steht ihm frei, aber sie ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vielfache Möglichkeit denken. — E su per giù il medesimo concetto ripete il Westphal nella sua *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker* (1893), pag. 42: Es lässt sich auch denken, dass eine Poesie die Sprache nach einem völlig freien Principe dem Rhythmus unterwift, etc. — Senza dubbio l'espressione va al di là del concetto: e non per questo è meno infelice.

(2) Non altro che tavole anatomiche offre in fondo il manuale del Masqueray, che ha avuto fortuna molto superiore al merito.

Digitized by Google

più capricciosi, separando forme legate da strettissimo nesso, accoppiandone altre che non hanno nulla di comune.

Ora, l'anatomia ci deve essere, è anzi il primo e indefettibile gradino d'ogni ricerca ritmica. Ma dall'anatomia bisogna risalire all'organismo vivo. Il verso non è, grazie al cielo, un prodotto del capriccio di letterati perditempo e inintelligenti:

Non sotto ferrea punta che strida solcando maligna
dietro un pensier di noia l'aride carte bianche;
sotto l'adulto sole, nel palpito mosso dai venti
pe' larghi campi aprici, lungo un bel correr d'acque,
nasce il sospir dei cuori che perdesi ne l'infinito,
nasce il dolce e pensoso fior della melodia.

Così nasce il verso. Spontaneo, da un libero accoppiamento della melodia con la parola (1); e si affranca poi dalla sua generatrice, e si sviluppa indipendente, secondo il proprio genio. Più tardi sopraggiungono le codificazioni artistiche letterarie scolastiche, a impedirne per alcun tempo il libero svolgimento. Questo tuttavia continua, anche sotto i nuovi ceppi, sì nel popolo sì nei canti dei veri poeti, i quali, inconsciamente, pur fra i vincoli della tradizione, rinnovano per conto proprio i fenomeni d'origine.

Il non vedere chiaramente questo rapporto tra il verso e la frase musicale, indusse e induce nei più

(1) Benissimo lo Schmidt, *Kunstformen*, iv, 41: Die Kunstformen der Poesie haben sich nicht aus einer willkürlichen Theorie, sondern aus der Natur der Sprache, der Musik und der Orchestik gebildet. Erst der Epigone bildet sich eine Theorie. — E bene anche l'Usener, *Altgriechischer Versbau* (1887) pag. 111: Formen werden nicht geschaffen, sondern sie entstehen und wachsen.

Digitized by Google

strani equivoci. Così l'Usener, trovando una quadruplice percussione nei versi dei Veda, dell'Avesta, nei sanscriti, nei latini, i greci, gli czechi, i polacchi, i russi, gli jugoslavi, enuncia la teoria della derivazione di tutti questi versi da un originario modello indo-europeo (1). La verità è che ogni frase musicale, specie se spontanea e popolare, ha, quasi senza eccezione, tipo quadernario, e presenta perciò quattro percussioni (cfr. pag. 330). E nel verso, che è il residuo d'una frase melica, non può non rimaner traccia, più o meno alterata (cfr. pag. 330), di quelle quattro percussioni. Se analizzassimo la metrica degli Irochesi o degli abitanti della Terra del Fuoco, senza dubbio troveremmo anche lì le famose quattro percussioni. E tutti gli esempî che con tanta dottrina e tanto acume avvicina l'Usener nel suo lavoro (v. pagg. 67, 68, 75, 91, 93, 94, 96), sono altrettanti gradi pei quali il grande filologo credendo d'uscire alla luce, s'immerge sempre più nell'ombra d'uno strano equivoco (2).

Bisogna dunque cogliere il verso alla sorgente, e accompagnarlo nelle sue varie vicende: bisogna

---

(1) Op. cit., pag. 68: In diesen Beobachtungen ist die metrische Entwickelung, welche vor der Schöpfung einer Litteratur wohl alle europäischen Völker unseres Sprachstamms durchlaufen haben, gekennzeichnet. Sie alle sind ausgegangen vom achtsilbigen Kurzvers, und haben ihn bereits gleichsam articuliert durch die vier Hebungen. Das Durchdringen des Rhythmus in vierfacher Hebung ist das Kennzeichen des ältesten europäischen Versbaus.

(2) È strano che l'Usener, sfiorando la verità, non la vedesse, quando osservava che nel canto o nella declamazione semicantata anche i versi di tre percussioni venivano ad essere in qualche modo allungati fino a riceverne una quarta (op. cit., 65-66). Gli è che appunto si verificava la legge dell'aggruppamento quadernario.

Digitized by Google

indagare, fase per fase, la sua evoluzione. Allora soltanto ci spiegheremo i varî fenomeni che in esso si verificano, nascondendo poi il segreto della loro genesi, come avviene in ogni processo naturale concluso e sigillato. Tali fenomeni furono sinora rilevati in gran parte, in minor proporzione esplicati. Nessuno, ch'io sappia, li ordinò ancora in un sistema organico nel quale si integrassero ed illuminassero a vicenda (1).

II

Ho accennato alla origine melica del verso. Ma non si può supporre che esso si sviluppi direttamente dalla lingua, indipendentemente dal canto? Ogni lingua ha un certo suo ritmo: non può questo ritmo, confuso, o, meglio, molteplice e vario, ordinarsi, disporsi in serie minori uniformi (piedi), e queste aggrupparsi in serie maggiori, distinte l'una dall'altra mediante finali di parole, pause di senso?

Le letterature semitiche, a cominciare dai monumenti caldaici per discendere sino alle *maqâme*

---

(1) È doveroso per altro accennare agli scritti di Raoul De La Grasserie: tanto numerosi che a semplicemente enumerarli s'andrebbe per le lunghe; e basti ricordare l'*Essai de rythmique comparée* (1892). Il La Grasserie usa un metodo speculativo, originale e scevro di pregiudizî scolastici; ma non ugualmente precisa e profonda sembra la conoscenza dei fatti nei numerosi campi della sua indagine. Sembra mancare, per esempio, se non la materiale conoscenza, la comprensione intima, divenuta quasi intuizione immediata, dei fenomeni musicali; e paiono sintomatici alcuni errori di grafia nei passi greci riportati. In conclusione, nel libro del L. G. moltissimi fatti sono osservati bene e definitivamente; ma un grosso volume occorrerebbe pure a rilevarne tutte le inesattezze e di principî generali e di particolari teorici e anche tecnici.

Digitized by Google

arabe (1), ci farebbero assistere al fallimento di simile tentativo. Passando dalle grossolane divisioni in pezzi, quasi in blocchi, della saga d'Istar, ai varî sperimenti che fanno altre letterature semitiche per elaborare con più finezza l'interno di ciascun blocco, mediante il parallelismo sinonimico, l'antitetico, il sintetico, la rima (2), si vede emerger chiara la incapacità del linguaggio a trovare in se stesso la disciplinante forza ritmica che fa vibrare così armonioso il verso indogermanico.

Non ignoro che i fenomeni ritmici e metrici delle lingue semitiche non sono ancora studiati e stabiliti con tale sicurezza da poter assurgere a conclusioni sicure (3); e si potrebbe anche osservare che, ad ogni modo, le incapacità di un tipo linguistico non implicano le incapacità di ogni altro tipo. Ma anche rinunziando a questa prova indiretta, mi pare che una genesi indipendente del verso dal linguaggio si debba escludere, perchè, mentre ogni escogitabile ricostruzione di tale genesi urta contro difficoltà insormontabili (4), la derivazione melica, come si

---

(1) Si veda il già citato volume del WESTPHAL: *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker* (1893). È opera certo antiquata e insufficiente; ma sino a tutt'oggi non esiste, ch'io sappia, altro tentativo di stringere in un quadro complessivo la metrica universale.

(2) Oltre che l'opera del WESTPHAL, si può consultare quella di P. IANNACCONE: *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*; pregevole oltre che per la trattazione, seria, sebbene in molti punti discutibile, per la eccellente bibliografia. La critica italiana, pronta a far squillare tutte le sue trombe per ogni esibizione ciarlatanesca, neppur si è accorta della comparsa di questo volume.

(3) Cfr. WESTPHAL, op. cit,, pag. 20-21.

(4) Risparmio ai lettori alcuni tentativi che io ho fatti per convincere me stesso: vi si può riaccingere chi invidia la sorte delle Danaidi.

Digitized by Google

mostra a prima giunta ovvia e seducente, così chiude in sè la spiegazione d'ogni ulteriore difficoltà.

Dunque, precisando, il linguaggio, pur avendo origine emotiva, non è sin da principio propria materia d'arte (1). Serve esso ad esprimere i primi bisogni, i desiderî, i comandi; e agglomera i suoi elementi, le parole, secondo leggi, anche, sì, melodiche, d'una libera indefinita melodia, ma aspirando innanzi tutto alla chiarezza, alla simmetria logica. Al contrario, la melodia è mezzo naturale onde l'uomo esprime, o, meglio, simboleggia le sensazioni e le espressioni più intense, i dolori e le gioie, gli entusiasmi e gli scoramenti. I primi pastori intonavano (2) lunghe melopee, in gara, forse, con gli uccelli delle selve; così cantando, ordinavano parole sgorganti improvvise dal loro cuore e dalle labbra, in tante frasi misurate ed euritmiche; e le parole della improvvisazione, anche separate dalla melodia, anche declamate, serbavano un'eco della originaria armonia piena e precisa. Tale, presso ogni popolo, l'origine del verso (3).

---

(1) Avverto che qui, come sempre, cerco di esporre i fatti come mi sembra siano o siano stati, senza darne alcuna valutazione filosofica.

(2) Giova ricordare le parole del MEYENDORFF che ispirarono al LEOPARDI la lirica forse più meravigliosa che abbia l'umanità: Plusieurs d'entre eux (parla dei pastori erranti dell'Asia) passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins.

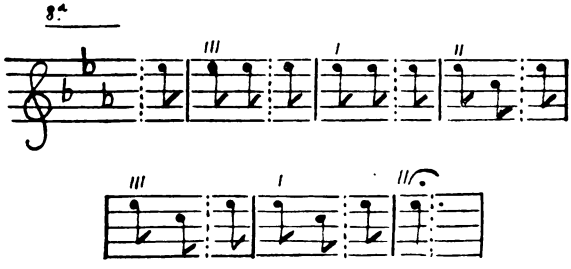
(3) Secondo questo principio è felicemente, non esaurientemente, spiegata la genesi dei principali versi greci dal GEVAERT, nella sua *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*. Vedi pure HERMANN PAUL, *Deutsche Metrik*, 42, in *Grundriss der germanischen Philologie*, vol. II.

Digitized by Google

È dunque evidente che il primo gradino d'ogni ricerca metrica dev'essere uno studio del ritmo melico. Non tutte le sue innumeri leggi, dicemmo, si possono facilmente e indiscutibilmente determinare; ma niuno potrebbe ragionevolmente revocarne in dubbio alcune fondamentali, generali e indefettibili, che regolano così l'inconscia cantilena del fanciullo come la più elaborata sinfonia moderna, e s'insinuano imprescindibili anche nelle composizioni di chi crede e vuole violarle. Chi si avventura nel laberinto dei più complessi fenomeni, conviene le abbia sempre ben chiare e presenti. E non ispiaccia che io le formuli, analizzando, non un qualsiasi prodotto dello spirito umano, ma la cantilena d'un uccellino che, son già trascorsi, ahimè, molti anni, m'incantò a lungo, una mattina di maggio, nella Villa Estense di Tivoli. A chi trovasse poco autorevole tal fonte, ricorderò i graziosi versi d'Alcmane:

Ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμὰν
εὗρε, γεγλωσσαμένων
κακκαβίδων στόμα συνθέσας.

Ecco la cantilena (1):



(1) In questa e nelle seguenti esemplificazioni musicali elimino i segni che reputo superflui.

Digitized by Google

Il piccolo cantore ripetè un gran numero di volte il suo verso, non modificandolo, non alterandolo mai, come un buon artista sicuro dei principî fondamentali dell'arte sua. E l'analisi della breve melodia mostra i seguenti fatti:

1) Il periodo ritmico ha una estensione facilmente valutabile; dopo la quale segue una pausa.

2) Esso è diviso in due parti uguali simmetriche, e la divisione è resa più sensibile da un mutamento nel disegno melodico.

3) Le note son suddivise in gruppi uguali (qui di tre ciascuno), distinti per la maggiore intensità delle rispettive note iniziali. Li diremo *piedi melici*.

Questi tre fatti sono in fondo altrettanti corollarî d'una *legge generale degli sviluppi ritmici*, che si può, presso a poco, formulare così. Alcuni elementi primordiali *(note)* si agglomerano in gruppi di due o di tre *(piedi)* (1). I piedi, in gruppi maggiori, pure di due o di tre *(membri)*. I membri in unità più complesse, ancora binarie e ternarie. E così di seguito. Se non che, quanto crescono le dimensioni di tali unità ritmiche, tanto cresce la repugnanza per l'aggruppamento ternario, la simpatia per quello binario, o meglio quaternario. Così nella musica universale l'elemento $^3/_8$ è frequente quanto il $^2/_4$; l'$^8/_9$ e il $^3/_4$ relativamente più rari del $^6/_8$ e del $^4/_4$; negli aggruppamenti ulteriori le battute procedono per gruppi di 4 ciascuno (2), i quali a loro volta si ripetono due o

(1) Il gruppo di quattro è già la ripetizione del gruppo di due, e non ha perciò carattere originario.

(2) Questa legge ha tanto valore che anche un complesso ritmico risultante da una ripetizione triplice tende a dividersi in due parti uguali (v. pagg. 351-52). E per essa quasi tutti i versi, che sono residui di altrettante frasi melodiche

Digitized by Google

quattro volte. Beethoven ha composto, quasi senza eccezione, in quartine musicali. Nello scherzo della Nona ha un ritmo di 3 battute $^3/_4$, ma in un movimento molto vivace, per cui queste maggiori unità ternarie corrispondono in fondo ciascuna ad una battuta $^9/_8$.

4) L'ultimo piede della seconda parte non corrisponde perfettamente all'ultimo della prima, ma è interrotto dopo la prima percussione. Poichè nella melodia il tempo di riposo si ottiene solo quando la voce posa ed indugia indefinitamente sopra una nota percossa da un accento principale. Chiameremo il fenomeno *cadenza melica* (1).

III

Nel suo accoppiamento con la melodia, il linguaggio cerca, naturalmente, di subordinarsi alle leggi

---

d'una certa lunghezza, appaiono il risultato dell'accoppiamento di due membri minori più o meno uguali: il tetramento trocaico, di due dimetri, il pentametro e l'esametro dattilici di due trimetri, e così via. Questo carattere delle varie forme di versi greci e non greci, avevano già osservato, primo d'ogni altro, credo, il Bergk, *Ueber das älteste Versmass der Griechen* (1854), poi l'Usener (op. cit., 15 seg.). Ma i due dotti gli attribuiscono altra causa, ne traggono altre conseguenze. Bisogna poi pensare che tra le forme geminate e le semplici si tratta di dipendenza teorica, non effettiva e cronologica: sarebbe erroneo supporre un periodo in cui non esistessero che trimetri dattilici, un altro in cui si formassero e moltiplicassero esametri. La legge della ripetizione, la sanno, abbiamo veduto, anche gli uccelletti.

(1) Molte altre leggi si manifestano in questa elementare melodia. Mi son limitato a formulare quelle che più strettamente mi servivano per il presente studio. Per altro, mediante le barrette punteggiate, ho tentato di render visibile nella grafia l'influsso simpatico per cui l'anacrusi comunica alcunchè del suo carattere ad ogni terzo momento di ciascun piede melico.

Digitized by Google

di quella. E alle prime due si adatta senza difficoltà. Alla frase melodica risponde con un periodo di senso compiuto e con un fine di parola (1); alla sua principale suddivisione (o alle suddivisioni, se si tratta di *frase* più complessa), suddividendo anche il periodo logico in due periodi minori, di tempo parzialmente compiuto (2).

La rispondenza alla terza legge è meno facile e pronta, perchè, come vedemmo, il linguaggio non è materia così plastica e duttile come il μέλος, ma possiede qualità sue proprie, d'indole, anch'esse, fondamentalmente ritmiche (3). In esso si distinguono, cioè, sillabe più o meno salienti. Perchè unendosi con la melodia non si verifichino urti o contrasti, esso cercherà di far coincidere quelle sillabe più salienti coi momenti più importanti, cioè coi tempi forti della melodia.

Ma non in ogni lingua sillabe del medesimo ordine rivestono questo carattere di maggior rilievo che le designi come naturali sedi delle percussioni ritmiche. Nel sanscrito, in greco, in latino, sembra lo avessero le cosiddette lunghe; onde il tipo di metrica quantita-

---

(1) I due fenomeni, specie il primo, non sempre si verificano. Ma la derivazione non è originaria, e si deve a capriccio o a legittimo desiderio d'evitare monotonia.

(2) Questa è la genesi della cesura, fenomeno così male spiegato in quasi tutti i trattati. Sarebbe più rigoroso riferire tutti questi rapporti alla legge generale degli sviluppi ritmici: ma m'è sembrato di ottenere maggior evidenza seguendo una via più empirica. S'intende che lo sforzo d'adattamento del linguaggio al verso, all'emistichio, al piede, differisce in linea crescente, per quantità, e non per qualità.

(3) Anche se il concetto fu giusto, si consideri quanto soddisfaccia la seguente espressione: Die Sprache ist etwas Gegebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich mit dem Rhythmus nichts zu thun hat, Rossbach-Westphal, op. cit., II, 11.

Digitized by Google

tivo. Presso gli antichi germani, e probabilmente, gli antichi italici, le radicali [1]; onde il tipo che diremo accentuativo tematico. Presso quasi tutti i popoli moderni, le toniche; e, quindi, il tipo accentuativo tonico.

Or se osserviamo bene, questi tipi di valutazione sillabica, e in conseguenza, di metrica, non sono già peculiari delle rispettive lingue, ed immutabili; bensì appartengono a varie fasi di sviluppo per cui passa ineluttabilmente ogni umano linguaggio, e di cui possiamo, in linea teorica, tracciare il seguente quadro. La netta distinzione di queste fasi, è — occorre avvertirlo? — puramente teorica. In realtà, nessuna lingua si trova mai assolutamente in questa o in quella; ma, in ogni momento del suo sviluppo è grave di tutte le sopravvivenze delle precedenti, trepida di tutti i germi delle future [2].

1) Il linguaggio consta di monosillabi, ognuno dei quali ha il suo accento. In questa fase esso si subordina al ritmo quasi con la medesima docilità della materia melica. Di simile tecnica non esistono esempî [3]; se ne può forse rintracciare qualche sopravvivenza nella metrica dell'Avesta (cfr. pag. 335, nota 2).

2) Questi elementi cominciano ad agglomerarsi in parole polisillabe, tendendo ciascuno a conservare il proprio accento. Si sviluppano e precisano la quantità e la colorazione delle vocali, già esistenti, in

---

(1) Cfr. Westphal, *Allgemeine Metrik*, 57, e Schmidt, *Kunstformen*, iv, 189.

(2) Benissimo, quindi, lo Schmidt, a tutt'altro proposito: Beherzigen wir also zuerst, dass jede Silbe ohne Ausnahme ihren Accent, mit anderen Worten, ihre Prosodie hat (op. cit., iv, 186).

(3) Quella delle lingue monosillabiche, per es., della cinese, è già molto più complessa. Cfr. il capitolo relativo in Grube, *Gesch. d. chines. Litter.* (1902).

Digitized by Google

germe, negli elementi individuali; e nel fluire del discorso si distinguono, più salienti, parecchie serie di sillabe: *a)* lunghe; *b)* di suono cupo (v. in seguito); *c)* seguite dall'inciampo di due o più consonanti; *d)* di maggior contenuto ideologico. Questi quattro ordini di sillabe hanno naturalmente maggior tendenza a cadere sotto le percussioni ritmiche.

3) L'elemento fonico di contenuto ideologico più importante (sillaba tematica) accentra in sè anche la maggiore intensità fonica, cioè l'accento [1], e perciò tende a cadere esso sotto gli ictus ritmici.

---

(1) Come si vede, questa mia ricostruzione non in ogni sua parte si concilia con le idee svolte dagli insigni scienziati Weil e Benloew (*Théorie générale de l'accentuation latine* (1885), e ora generalmente accettate (Cfr., p. es., Brugmann, *Griechische Grammatik*[3], 150 seg.; e qui la bibliografia). Io credo bisogni temperare molto la teoria dei due accenti, *musicale ed espiratorio* (vedi le ottime osservazioni del Pirandello in *Nuova Antologia*, 1 novembre 1907, pag. 82 sg.; e quanto alla teoria proposta dal Hanssen in *Rhein. Mus.* 1883, pag. 226 sg. e in *Verhandl. d. Philologenversammlung zu Karlsruhe* 1882 pag. 289-93 cfr., tra l'altro, le osservazioni di Wilh. Meyer, nei *Sitzungsber. d. philolog.-philosoph. Cl. d. Akad. d. Wissensch. zu München*, 1884, pag. 1021 sg. Naturalmente, non accetto neanche tutte le conclusioni del Meyer). E così credo si possa dubitare della tendenza del sanscrito ad accentare la ultima sillaba suffissale. Questa è la opinione del Benloew (op. cit., 105, 113, 115), dipendente, se non erro, da inesatta applicazione d'un principio che si verifica in fenomeni analoghi (cfr. pag. 52). Il Bopp (*Vergleichendes Accentuations-System des Sanscrit und Griechischen*) sostenne all'opposto che l'accento sanscrito cade sulla prima. Tra queste due opinioni così concordanti c'è forse posto per una terza, quella da me esposta. Non hanno torto il Benloew e il Weil quando avvertono che bisogna guardarsi dal tribuire ad altre lingue qualità che son proprie della nostra. Ma è altresì vero che in certi fenomeni logici lo spirito umano ha proceduto e procederà sempre nella medesima maniera in tutti i luoghi e in tutti i tempi. La logica non è meno invariabile del ritmo. Del resto non ignoro quanto sia ardua e complessa tale questione.

Digitized by Google

4) Col moltiplicarsi dei suffissi, in virtù di leggi ritmiche, massime di quella del trisillabismo, si sviluppano accenti, oltre che sulla sillaba tematica, su altre sillabe della parola. Questi nuovi accenti tendono ad acquistare sempre maggior valore, e ad attenuare quello tematico.

È chiaro che le norme le quali producono un perfetto contemperamento fra linguaggio e melodia in una data fase della lingua, non possono riuscire soddisfacenti se trasportate bruscamente in un'altra. Informino i tentativi italiani o francesi di *metrica quantitativa* (1). In linea teorica, la tecnica dovrebbe mutar via via per tanti gradi quanti sono quelli che insensibilmente conducono una lingua ad ognuna delle sue fasi alla susseguente. Ma nella cerchia artistico-letteraria avviene a un certo punto la codificazione: si fissano i principî, e si trasmettono immutati da maestro a scolaro. E rimanendo questi fissi, mentre la lingua perennemente tramuta, non però tanto rapidamente da rendere a un tratto intollerabile la loro applicazione, a un certo punto una letteratura si trova ad avere una tecnica poetica discordante dall'indole della sua lingua (2).

In genere allora la poesia si refugia nelle chiuse stanze dei letterati, ed esula dal cuore e dalle labbra del popolo, che, ripetendo il fenomeno d'origine,

---

(1) Cfr. Chiarini, *I critici italiani e la metrica delle odi barbare*, ci seg. (1878). Il fine intuito letterario ha suggerito all'autore osservazioni profonde e di inalterabile valore.

(2) Così la tecnica che pare si debba ravvisare nell'Avesta (Westphal, *Allgem. Metr.*, 48; Usener, op. cit., 56; e 58, nota 6), nella quale sotto gli ictus cade indifferentemente una qualsiasi sillaba, sarebbe una sopravvivenza, nella lingua passata già a stadî ulteriori, della tecnica del primo stadio. Ma si possono fare anche altre supposizioni.

Digitized by Google

crea per conto proprio una tecnica nuova, la quale poi, generalmente in seguito a rivoluzioni di popoli d'idee di credenze, erompe vittoriosa e assurge a dignità d'arte, per cominciare, con vicissitudine perenne, un nuovo ciclo d'ascensione e decadenza.

Tale è, tale sarà sempre la evoluzione della tecnica poetica. Il non averne indagate le ragioni intime spinse il Westphal a meravigliarsi che Bizantini e Romanzi passassero indipendentemente gli uni dagli altri dalla metrica quantitativa all'accentuativa (1), e a considerare magnifica prova della giustezza d'istinto degli Alemanni l'essersi questi attenuti alla seconda (2).

Anche all'azione conservatrice, talora mummificatrice, della tradizione scolastica, si deve il fatto che in taluni sviluppi letterarî mancano in apparenza stadî di tecnica che in linea teorica dovrebbero apparire. Così nella letteratura greca manca il terzo, pel quale la lingua sembrerebbe già matura ai tempi d'Omero (v. in seguito); nella latina il quarto, che

---

(1) Rossbach-Westphal, op. cit., II, 53: Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft [!], um so mehr, da beide Völker ganz selbständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitatierende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist.

(2) Op. cit., ib.: Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitatirender Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen [!] Standpunkte zu. — Del resto, rimangono tracce d'una antica tecnica quantitativa germanica: cfr. Weil-Benloew, op. cit., 250.

Digitized by Google

pure, fin dai tempi di Nevio e d'Ennio, urgeva, contaminava, sopraffaceva la tecnica quantitativa presa a prestito dai modelli greci: tanto insistentemente lo richiedeva la già evoluta indole della lingua.

IV

Tali, in linea generale teorica, le vicende del verso. E se vogliamo cercare una riprova obiettiva e specifica, difficilmente sapremmo trovare un campo più opportuno del greco-latino-romanzo in cui i fenomeni metrici si svolgono, da Omero ai giorni nostri, senza vera soluzione di continuità.

Ora, la tecnica omerica è quella che vedemmo convenire al secondo stadio: è condizione necessaria e sufficiente del verso che sotto le percussioni ritmiche cadano vocali lunghe per natura (v. in seguito), dittonghi, vocali seguite da due o più consonanti. Dell'accento tematico non si tiene, almeno ufficialmente, alcun conto: meno che meno dell'accento tonico.

La lingua omerica, all'incontro, si trova, almeno in apparenza, cioè a giudicare dalla grafia tradizionale, nel quarto stadio di sviluppo. Le sillabe toniche, quelle cioè su cui è caduto l'accento per gli sbilanci dovuti alle complicazioni di suffissi e prefissi, hanno cancellato ogni traccia di accento dalle altre sillabe.

Necessaria conseguenza teorica di tale stato di fatto è che se si legge il verso secondo l'accento delle parole, non si deve percepire veruna armonia ritmica; se si legge secondo le percussioni ritmiche, si deve violare l'accento delle parole.

E così avviene di fatto. Ma il contrasto è poi tanto

Digitized by Google

generale, tanto aspro, come si suol credere? Apro a caso l'Iliade (I, 62):

> Ἀλλ' ἄγε δή τινα μάντιν ἐρήομεν ἢ ἱερῆα
> ἢ καὶ ὀνειροπόλον - καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν -
> ὃς ϝείπῃ ὅ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
> ἤ τ' ἄρ ὅ γ' εὐχωλῆς ἐπιμέμφεται ἠ θ' ἑκατόμβης,
> αἴ κέν πως ϝαρνῶν κνίσης αἰγῶν τε τελείων
> βούλητ' ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι.

Tra questi esametri, pur letti secondo l'accento delle parole, e quelli, per esempio, dell'*Ermanno e Dorotea*, un orecchio musicalmente costituito non avverte, in fondo, straordinaria differenza. Gli è che spessissimo sotto le percussioni ritmiche cadono sillabe non solamente lunghe, ma colpite altresì da un accento tonico. Non in tutti gli esametri le coincidenze son così numerose come in quelli or ora letti: ma frequentissime sempre; e non solo negli esametri omerici, ma in pressochè tutti i metri non lirici. Un'attenta lettura di qualche migliaio di versi, persuade presto chicchessia di tale fatto (1).

Crederemo puramente casuali queste coincidenze? Senza dubbio, in parte sono, non già puramente

---

(1) Anche in questo caso, dunque, non rispecchiano la verità le parole che troviamo in Rossbach-Westphal, op. cit., II, 20: ... die altgriechische Poesie dem Wortaccente gar keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dieses Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus durchaus unabhängig von dem Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten stattfindet. La stessa affermazione, non comprovata dai fatti, fa il Hanssen nel suo scritto: *Ein musikalisches Accentgesetz in der quantitatierenden Poesie der Griechen,* in *Rhein. Mus.,* 1883, pag. 222.

Digitized by Google

fortuite, ma necessariamente dipendenti, anzichè da volontà più o meno cosciente del poeta, da peculiarità della lingua. E qui conviene innanzi tutto definire, sin ch'è possibile, la spinosa questione delle quantità naturali dei suoni vocalici.

In che sarà mai consistita tale quantità? Non giova ricordare e combattere chi ritiene — ce n'è ancora — che gli antichi greci, parlando, distinguessero esattamente sillabe d'un tempo e di due; peggio, d'uno e mezzo e di tre quarti, e via dicendo. Ma si rende ben conto, chi accoglie tale opinione, di ciò che sarebbe una lingua che obbedisse davvero a queste regole? La esatta misurazione implicherebbe la perdita assoluta d'ogni varietà, d'ogni inflessione retorica, d'ogni passionata colorazione: ridurrebbe il discorso un solfeggio senza intonazione; e chi vuol gustarne le blandizie si rechi in un liceo musicale, se ancora ce n'è dove si continui questo bestial metodo d'insegnamento. Una lingua simile non è esistita e non esisterà mai. Ve l'immaginate l'eloquenza di Nestore fluente come una nevicata, quella di Cratino irrompente come dodici polle, quella di Pericle scoscendente come tuono da nube, costrette nei lacci procustei d'un solfeggio senza intonazione?

Dunque, lunghezza di tempo assoluta, no. Sarà stata una lunghezza relativa, d'inflessione, quasi direi d'intenzione, la quale comportava alterazioni infinite. Non avviene così anche in tedesco? I tedeschi distinguono bene l'*e* di *Seele* e di *Sehnen* da quello di *gelb* e di *rechnen*, l'*o* di *Sohn* e di *Bohne* da quello di *von* e di *Sonne*, l'*i* di *Biene*, l'*a* di *mahnen*, l'*ü* di *fühlen*, da quelli di *Pflicht*, di *Marbel*, di *schütteln*. Il che non vuol dire che nell'enfasi del discorso, tutte le vocali della seconda serie, pur serbando il loro carattere più netto, meno inflesso, non

Digitized by Google

possano durare un tempo materialmente più lungo che quelle della prima.

Tale lunghezza, indeterminata, dunque, e inflessiva, io non crederei si sviluppasse in stadî del linguaggio propriamente primitivi (1). Certo, non si potrebbe recisamente negare che già negli elementi fonici individuali le vocali potessero avere maggiore o minor lunghezza inflessiva. E facilmente si può anche ammettere che la causa di tali distinzioni quantitative fosse un'aspirazione onomatopeica; sebbene quando lo Schmidt dice che foggiando la parola càdo, gli antichi italici simboleggiavano l'agile cader delle foglie, della neve, delle goccie di pioggia (2), non potremo non pensare a quell'eroe d'una favoletta che sentiva crescer l'erba (3). Ma la determinazione di

---

(1) Cfr. Weil-Benloew, op. cit., 106 e 130, in cui indirettamente si viene a riconoscere questo fatto.

(2) *Kunstformen*, iv, 72: Der alte Italer dachte an den leichten, natürlichen Fall der Blätter, des Schnees, der Regentropfen; daher hat er auch ein flüchtig verhallendes, die Sache trefflich bezeichnendes Wort, cādo.

(3) Mi pare che varî fatti accennino altresì all'esistenza d'una *lunghezza* anche più primitiva, basata sul colore delle vocali. Tutti sanno che la lunghezza e la brevità non è fissata in greco con eguale costanza e sicurezza per tutte le vocali. Il suono u (ου, che solo apparentemente è dittongo) è costantemente lungo. La quantità dei suoni *e* ed *o* è determinata con molta precisione, e rarissime sono le oscillazioni (cfr. Zambaldi, op. cit., 147; ma su tutto questo tornerò altrove): e la grafia è indice di tale sicurezza. L'incertezza è molto maggiore per l'α (è incerta, p. es., in Ἄρης, Ἅιδος, Ἀπόλλων, ἀνήρ, καλός, ἀρῶ, ἀτάλλω, ἀμᾶν, φᾶρος, ἑκάς, negli accusativi -εα ed -εας dei sostantivi in -ευς); non minore per l'υ (è dubbio, per es., in ὕω, λύω, ἀλύω, φύω, ῥύομαι, ὕδωρ, ἰλύς, οἰζυρός); tocca il massimo per lo ι (incerta in ἵλαος, ἴασι, ἴσος, ἱμάς, ἱλάσκομαι, ὀίω, μηνίω, θίασος, ἅμα, πιαίνω, πιφαύσκω, ἡμῖν, ὑμῖν, πρίν, λίαν, ἀνία, καλιά, κονία, Αἴγινα, πέρ-

Digitized by Google

tali lunghezze dovè specialmente avverarsi in stadî posteriori della lingua, quando, conglomerandosi i varî elementi fonici individuali, incominciarono i numerosi processi di scadimento fonetico.

E in primo luogo, questa lunghezza dovè essere strettamente connessa con l'accentuazione.

Tale rapporto esiste in tedesco: tanto che gli antichi trattatisti sostituivano senz'altro sillabe accen-

---

δικος, καρίδος, ῥαπίδος, κακίων, Κρονίων, πάις, κλῃίς, nei nominativi e accusativi dei nomi in ις: ὄρνις, γλαυκῶπις, ἔρις, πόλις, μήτις, θοῦρις, ἧνις. Analogamente, nel passaggio dal greco antico al moderno, cominciano a diventare ancipiti i suoni α e υ (cfr. p. es., Zambaldi, op. cit., 21; naturalmente, qui si attribuisce il fatto alla grafia; e la questione è infatti discutibile). Dunque, la *quantità* sembrerebbe un carattere che, distinguibilissimo nel suono u, assai facilmente si determina in e ed in o, meno bene, via via, in a, ü, i. Ma che altro potrà essere questo carattere, se non il grado cupo o chiaro, che appunto con codesta variabile sicurezza si può verificare nei suoni vocalici ricordati? Venendo poi a determinare, altri fatti sembrano provare che alle vocali di suono cupo si tribuì la lunghezza, e viceversa. In latino fu certamente così, come riesce provato dalle continuazioni romanze: ad ē corrisponde un e chiuso (fēci-féci, mēcum-méco), ad *e* uno aperto (dēcimus-décimo) ad ō ed ŏ un o rispettivamente aperto e chiuso dōcilis-dòcile, dŏnum dóno). Nei nomi d'etimo comune, le quantità in latino e in greco si corrispondono, (δῶρον-dōnum, δόλος-dŏlus, ῥόδον-rŏsa); e sarà logico supporre si corrispondesse anche il suono. Che ciò avvenisse pel suono *e* riesce provato dal fatto che l'η è continuato nel greco moderno da un suono *i*. Parrebbe dunque che nella comune fase indo-germanica, alla quale sembra risalire la tecnica omerica, si stabilisse, fra altri, anche il principio che con le percussioni ritmiche coincidessero le vocali di suono cupo. E difatti s'intende come ciò potesse avvenire naturalmente in una fase linguistica in cui il discorso era composto di elementi fonetici, o singoli e distinti, o agglomerati in parole non ancora dominate da un vero accento. Prima di tutto i suoni cupi hanno una naturale tendenza a

Digitized by Google

tate e non accentate alle antiche lunghe e brevi (1). E che non mancasse neppure nell'antico greco, basta a dimostrarlo il fatto che la percussione ritmica, la quale è poi un accento, ha in Omero virtù di render lunghe le vocali brevi. E tracce del fenomeno si rinvengono anche all'infuori della costrizione poetica. Nel linguaggio omerico l'υ finale è quasi sempre lungo quando è colpito dell'accento tonico della parola, breve quando no: πέλεκυς, ma ἰχθύς, πληθύς, ἀχλύς, ἰθύς. E ognuno ricorda facilmente casi analoghi anche all'infuori del campo omerico.

Ora, come vedemmo, nella terza fase di sviluppo d'ogni lingua, la intensità fonica si accentrava nella sillaba tematica (2). E la costante percussione del-

---

collocarsi alle basi del ritmo: esempio, qualsiasi formola d'accompagnamento. Poi, per pronunziare vocali cupe bisogna disporre la bocca in guisa da formare un tubo sonoro più lungo: esempio tipico l'u. E mentre così da un lato la pronuncia esige un tempo maggiore, il suono pronunciato, percotendo l'aria con vibrazioni più lente e larghe, esige un tempo maggiore per divenir percepibile. Cfr. Weil e Benloew, op. cit., 9. Vedi anche a pag. 281: le son *aigu* de l'accent pouvait faire *paraître* un peu plus brève la syllabe, même longue, sur laquelle il se posait. Ai due chiari autori sfugge, se non erro, che questo fenomeno non andrebbe d'accordo con l'altro, secondo il quale le sillabe che andrebbero a cadere sotto le percussioni del ritmo, le *lunghe*, avrebbero poi per l'appunto questo suono più acuto. In conclusione, poi, le vocali cupe hanno anch'esse una lunghezza d'inflessione che le designa per la coincidenza con le percussioni meliche.

(1) Hermann Paul, *Deutsche Metrik* § 14, in *Grundriss*, ii, 49: Die Tonstärke ist nicht ohne Einfluss auf die Quantität, und insofern lag wenigstens etwas richtiges zu Grunde, wenn die älteren Theoretiker Betontheit und Unbetontheit der Antiken Länge und Kürze substituierten.

(2) Cfr. anche Weil e Benloew, op. cit., 113.

Digitized by Google

l'accento sulla vocale di questa sillaba, specie quando non seguiva l'inciampo d'una duplice consonante, che avrebbe ostacolato il libero distendersi della vocale (1), finiva per dare a questa una lunghezza d'inflessione che col tempo diveniva carattere costante e apparentemente originario.

Così un gran numero di vocali tematiche divenivano lunghe. E siccome l'accento tendeva a rimaner su di esse finchè non lo proibissero assolutamente nuove leggi, ne conseguiva che una gran parte delle sillabe lunghe che il poeta, seguendo la tecnica tradizionale, doveva far cadere sotto gli *ictus* dello schema ritmico, erano anche sillabe accentate. E così, naturalmente e necessariamente, si eliminava in molti casi il contrasto derivato da una tecnica arretrata.

E tuttavia c'inganneremmo se credessimo quelle coincidenze unicamente dovute a questa necessità linguistica e affatto indipendenti dalla coscienza del poeta. Se così fosse, esse dovrebbero apparir distri-

---

(1) Si badi a non confondere la lunghezza della vocale con la lunghezza della sillaba che s'impernia su essa. I nessi consonantici, e più i più aspri e complicati, si pronunziano con esplosione maggiore che non le consonanti scempie. Tale esplosione richiede uno speciale atteggiamento delle labbra, e questo a sua volta esige una preparazione e quindi una pausa che va a detrimento della vocale precedente; la quale invece, se segue una consonante semplice, si distende liberamente sino a combaciare con la minore esplosione. C'è, insomma, la stessa differenza che fra il *legato* o lo *staccato* nella esecuzione musicale: i suonatori di strumenti a fiato o a corde intenderanno subito. Ad un fenomeno analogo si devono le cosiddette consonanti doppie. Esse non sono che consonanti pronunciate con quella maggior esplosione che esige una mora nella vocale precedente; sono note eseguite con un *grande staccato*. Da questo fatto dipende, mi pare, la necessità di considerare sotto luce speciale alcuni fenomeni fonetici.

Digitized by Google

buite indifferentemente e in proporzione su per giù eguale su ciascuna delle sei percussioni dell'esametro. Ora ciò non avviene. Risparmio computi statistici: la lettura di qualche centinaio di versi, fatta specialmente secondo alcuni criterî che esporrò subito, mostrerà senz'altro che le coincidenze spesseggiano in proporzione notevolissima su alcune percussioni, e specialmente sulle ultime due. Quindi, non potremo parlar più di necessità e di involontarietà. Qui c'è l'aspirazione, cosciente o incosciente, ad una più completa armonia nelle sedi che hanno maggiore importanza, che suggellano il verso, e definiscono la sua specie ritmica (1). E come elemento integrante di tale armonia si offre spontaneo l'accento tonico, quello che dominerà assoluto parola e metrica in una fase posteriore della lingua.

Così già in Omero comincia quel compromesso tra l'accento della parola e le percussioni ritmiche nel quale consiste la intera storia della metrica latina. E tal compromesso è forse più avanzato, più complicato che non appaia a chi legge senz'altro i versi omerici secondo l'accentuazione tradizionale.

Questa accentuazione fu stabilita abbastanza tardi. Essa è in sostanza l'accentuazione del periodo attico, o meglio, quella che i grammatici alessandrini credevano propria di quel periodo. Ma anche posto che essi fossero guidati da sicura intuizione, vorremo davvero credere che i contemporanei d'Omero accentuassero le parole nella medesima maniera che i contemporanei di Senofonte? Ricostruiamo, quanto è

(1) Le ultime, naturalmente. Vedi in seguito, pag. 350. Così nel verso dei Veda l'inizio è indipendente da ogni legge, il fine si disciplina secondo ritmo e quantità. Vedi Westphal, *Allgemeine Metrik*, 43.

Digitized by Google

possibile, la fisonomia originaria della lingua omerica, restituendo al loro posto le consonanti sparite dalla pronuncia per lo scadimento fonetico quando i poemi furono composti; leggiamo e scriviamo, per esempio, ἄλγεσα invece di ἄλγεα, ϝελώρια ed ἄϝειδε al posto di ἑλώρια ed ἄειδε. E avremo dinanzi a noi, evidente anche nella espressione grafica, un tipo di lingua ben differente dall'attico del v sec., e nel quale le sillabe sono ancora quasi allo stato di meccanica giustaposizione, senza che i secoli abbiano esercitato sui loro lembi quell'opera di erosione e rinsaldamento per cui in ogni sviluppo linguistico i singoli elementi fonici sacrificano la propria fisonomia all'organico impasto del vocabolo. Abbiamo ancora la combinazione, non l'amalgama.

Ora, come non ammettere che a tale stadio meno evoluto della parola non corrispondesse anche uno stadio meno evoluto della sua accentuazione? Concediamo, sebbene si potrebbe dubitare anche di questo, che l'accento, per effetto del processo suffissale e prefissale, già, evidentemente, giunto al suo apice, anzi accennante a declinare, fosse già esulato dalle sillabe tematiche. Ma potremo credere che queste davvero non avessero serbato nulla dell'originario valore, quando persino in stadî linguistici infinitamente più evoluti, per esempio nell'italiano, in cui l'accento tonico è sovrano assoluto, le sillabe tematiche hanno tale importanza, che anche quando non siano colpite dall'accento, un poeta in fondo può valersi di questo lor carattere per farle coincidere con le percussioni ritmiche? (1) Il senso comune ci sug-

(1) Con questo mezzo, anzi, molti poeti moderni cercano di variare l'armonia dei loro versi. Nè si può negare che sia fenomeno d'involuzione.

Digitized by Google

gerisce invece che quando i contemporanei d'Omero pronunciavano προΐαψε — e si sarà davvero, poi, ritirato quell'accento? È noto quanto siano incerte ed oscillanti queste leggi! (1) — dovevano ben sentire e far sentire il valore dell'α che aveva in origine l'accento e lo conservava in molte forme. Così, non m'induco a credere che in ἔθηκε sparisse affatto dall'η quell'accento che un'infinità di volte i rapsodi facevano vibrare sul θῆκε. E credo si possa andare più in là: e che l'analogia del latino (2) autorizzi a sospettare che la legge del trisillabismo non avesse in origine tutta l'importanza che assunse in seguito, che esistesse nel greco originario l'accentuazione di quartultima, e che Omero pronunciasse ἀπαμείβομενος e non ἀπαμειβόμενος. Insomma è questione di grado; ma tutte le sillabe tematiche dovevano in Omero essere percosse da un accento, sparito in una grafia posteriore di tanti secoli.

Ma sillabe di un altr'ordine dovevano anche venir percosse da accenti oramai invisibili e trascurati nella letteratura. Le parole composte hanno nella grafia un solo accento; ma s'intende bene che nella pronuncia, massime nei primi tempi della composizione (parlo, naturalmente, delle composizioni spontanee popolaresche, non di quelle letterarie, fabbricate secondo regole stabilite), doverono suonare ben distinti gli accenti delle due parti (3). In ἐπιστεφής e in ὑπερτέρην, un orecchio greco non poteva non percepir di-

(1) Cfr., p. es., Henry, *Grammatica comparata* (traduz. Arrò), 104-105.

(2) Cfr. Weil e Benloew, *Théorie générale de l'accentuation latine*, pag. 126.

(3) Il medesimo fenomeno si verifica, naturalmente, in altri campi linguistici. Cfr. Eduard Sievers, *Altgermanische Metrik*, § 56, in Paul, *Grundriss*, II, 30.

Digitized by Google

stintamente i due accenti di ἐπί e di ὑπέρ. Direi di più. Prima che la legge del trisillabismo trascinasse i due accenti di ἄργυρος e di τόξον a confluire nella sillaba centrale ἀργυρότοξος, si dovè ben nettamente, per un certo periodo, sentire la maggior intensità dell'α e dell'ο delle due parti.

Altre sillabe sono infine colpite da accento per una legge ritmica inevitabile, per la quale ad un momento (sillaba, nota) forte non può seguire più di un elemento debole; il terzo è già imprescindibilmente colpito da una percussione, sia pure fievole [1]. Quindi la terza sillaba d'ogni parola proparossitona è in realtà percossa da un accento secondario. Così nel verso d'Archiloco (17, 4 Hiller):

οὐδ' ἐρατός, οἷος ἀμφὶ Σίριος ῥοάς,

l'ο finale di Σίριος è semiaccentata. La medesima legge si manifesta, sebbene in grado minore, anche in senso inverso: cioè riceve un accento secondario la sillaba che precede di tre momenti un accento forte: così, per esempio, nei versi omerici riferiti gli accenti di Διός (2) e di ἀμῦναι (6) intensificano rispettivamente quelli dell'ἐκ e del λοιγόν precedenti. Questa legge che investe e domina tutta la lingua, ha tanto maggior valore nel verso, il quale, se pur non cantato, è sempre declamato; e la declamazione è un canto ridotto, che per conseguenza si subordina in gran misura alle leggi ritmiche, prescindendo fino a un certo punto dalle qualità intrinseche del linguaggio.

---

(1) Erratissime, e fatte ad occhio o suggerite da astrazioni prescindenti dall'osservazione dei fenomeni sono quindi le gradazioni ritmiche ‴ ″ ′ × × × che s'incontrano in più d'un trattato.

Digitized by Google

In conclusione, oltre agli accenti graficamente espressi, v'è tutta una invisibile rete d'accenti secondarî che avviluppa il linguaggio omerico, e, con varia misura, il postomerico. E questa facilitava il compromesso. Quando una di queste sillabe o delle altre, accentate secondo il modulo comune, coincideva con gli accenti ritmici, riusciva relativamente facile una recitazione del verso che non violasse troppo apertamente l'accento tonico delle parole, e neppure frangesse la ossatura ritmica imposta in origine dalla frase melica. Anche a noi, se teniamo conto delle osservazioni precedenti, riesce relativamente agevole una tale recitazione.

V

Il canto, tutti lo hanno osservato, attutisce e maschera gli urti che la parola soffra da percussioni ritmiche contrarie alla sua accentuazione. Esso fu anche in Grecia una forza moderatrice, che rendeva in certa misura superfluo il compromesso, e ne ritardò i progressi nelle forme liriche, alle quali rimase sempre congiunto. Ma dove cessava il suo influsso, cioè nel verso declamato o recitato, ivi emergeva, minore in quello e maggiore in questo, la necessità di tale compromesso, via via più assoluta ed esigente quanto più la lingua procedeva verso le ulteriori fasi della sua evoluzione; ivi si generarono e svilupparono varî fenomeni che chiameremo di *scadimento ritmico*, in virtù dei quali s'effettuò per lenti gradi il trapasso dal verso greco, che direi melico, al verso moderno logico-retorico.

Alcuni di questi fenomeni sono d'indole generale, altri peculiari di singole forme. Tra i primi va annoverata quella che direi:

Digitized by Google

Trasformazione dei ritmi. Finchè il verso rimaneva unito con la cantilena generatrice, le sillabe si plasmavano sulla precisa lunghezza delle note. Ma quando se ne separava, non crederemo già che i Greci seguitassero a pronunciarlo con la medesima rigorosa misurazione di tempi. Ne sarebbe risultato, anche qui, una specie di solfeggio senza intonazione, d'effetto supremamente antiartistico, al quale i Greci non avrebbero certo potuto accomodare il fine loro sentimento. La quantità delle sillabe tornava, nella effettiva recitazione, quale essa era nel discorso comune, cioè sommamente indeterminata, uguale, su per giù, in ciascuna sillaba, e insieme sommamente variabile, in virtù delle inflessioni retoriche. Da ciò seguivano due fatti. I tempi intercedenti fra le percussioni ritmiche non erano più valutati rigorosamente, ma solo approssimativamente; e cresceva il valore delle percussioni, le quali rimanevano le uniche determinatrici della specie ritmica del verso. Oltre a ciò, e in conseguenza di ciò, i ritmi si trasformavano: nella recitazione, il dattilico da $^2/_4$ diveniva qualche cosa di simile a un $^3/_8$, il trocaico da $^3/_8$ o $^6/_8$, tranne nei casi in cui la tèsi era sciolta, un $^2/_8$ o $^2/_4$.

Altra legge di scadimento ritmico è quella che direi della

Cadenza logica. Abbiamo visto (pag. 331) che nel periodo melodico il senso di riposo non si ottiene se non mediante la percussione di un momento unico forte, sia pur prolungato quanto si voglia. Nel verso si può avere anche quando al momento forte ne segue uno debole [1]; cioè il verso può terminare con finale piana.

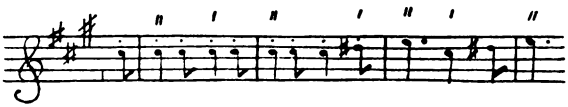
---

(1) Il non aver tenuto conto di questa legge ha trascinato l'Usener in un curioso equivoco (op. cit., 66 seg.). Molto minore è il senso di riposo dato da una parola sdrucciola.

Digitized by Google

Differente poi nel verso da quella del periodo melico è la

Orientazione ritmica. In ogni periodo melico, il primo accento principale cade sulla prima nota percossa, tanto se essa è la prima del periodo, quanto se segue ad una anacrusi; e gli altri si disciplinano a uguali distanze dal primo, in gruppi di due o tre o loro multipli, secondo la legge generale degli sviluppi ritmici. Trascelgo un esempio che ci servirà anche in seguito, le prime battute del finale della *Sonata a Kreutzer* (1).



A nessun esecutore passerà mai per la mente che si possa accentuare altrimenti questo od altro brano di analogo disegno. Se un compositore volesse più accentuata la seconda percussione, dovrebbe espressamente indicarlo; e allora, del resto, le prime tre note, anche contro il volere suo e dell'esecutore, assumerebbero carattere d'anacrusi, e la percussione contenuta in esse non sarebbe più la prima percussione della compagine ritmica (2).

All'incontro, nelle compagini sillabiche di contenuto logico in qualche modo concluso, tranne casi eccezionali derivati da inflessioni retoriche (esclamazioni, interrogazioni, ecc.), le percussioni più vibrate tendono a collocarsi verso la fine. Alla maggiore in-

(1) V. nota 1 a pag. 329.

(2) Poco profondo, qui pure, il Westphal nella sua opera già citata, *Der Rhythmus*, ecc., pag. 173.

Digitized by Google

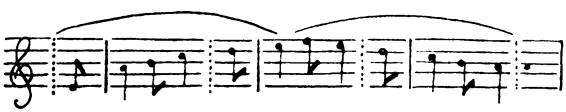
tensità del pensiero corrisponde la maggiore intensità dell'accento. Indi la cura prestata dagli autori alle clausole ritmiche. La medesima legge tende a trionfare nel verso (cfr. pagg. 41-42). Onde un altro contrasto fra il λόγος ed il μέλος: contrasto attenuato e mascherato nei versi d'una certa lunghezza, più aspro e dissolvente in quelli brevi.

Tali i principî generali dello scadimento ritmico: alla loro luce bisogna tracciare la evoluzione delle singole forme metriche, dal greco al latino, alle lingue romanze. La storia particolare di simile evoluzione è compito del trattatista nè si saprebbe contenere nei limiti d'un articolo di rassegna.

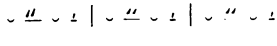
VI

Tuttavia, attenendomi ai principî che ho tentato di fissare, disegnerò per sommi capi, in via d'esempio, la storia d'uno dei versi più comuni e interessanti, del trimetro giambico, che troviamo agli albori della poesia greca, che primo e più costantemente d'ogni altro si separa dal μέλος, passa, usatissimo e dilettissimo, nella letteratura latina, e diviene il benamato della italiana, in cui giunge ad essere la forma ritmica più perfetta che sino ad oggi abbia avuto la poesia.

Generatrice del trimetro è una brevissima melodia di due piedi $^3/_8$, ripetuta tre volte. Per esempio:



Cioè, in nuda segnatura ritmica:



Digitized by Google

Una volta sviluppatasi questa melodia, si manifesta in essa, per la seconda legge delle formazioni ritmiche, la tendenza alla divisione binaria; onde l'altro schema

·⏑ ‴ ⏑ ı ⏑ ‴ | ⏑ ‴ ⏑ ı ⏑ – (1)

Una perfetta impronta del primo schema abbiamo, per esempio, nel verso di Solone (Hiller[4]) 32, 16:

νόμου βίην | τε καί δίκην | συναρμόσας

o nell'altro di Castorio, citato da Ateneo (x, 455, *a*):

σὲ τὸν βόλοις | νιφοκτύποις | δυσχείμερον.

Ma versi di simile taglio sono abbastanza rari. Leggi di composizione logica proibiscono tale asmatica suddivisione dei periodi. Onde il linguaggio rispose in genere al primo taglio, non al secondo. Se non che, la pausa segnata dal martellìo d'una finale tronca, sarebbe presto riuscita monotona; e poichè nel linguaggio il senso di riposo è dato dalla parola piana, in una parola piana finì nel maggior numero dei casi questo primo emistichio, scavalcando così il limite segnato dallo schema ritmico, ed usurpando il posto d'uno dei momenti successivi. Tali la origine e le ragioni logiche del tipo di trimetro che più spesseggia in tutta la letteratura greca: per esempio (Archiloco, 101):

Ζεὺς ἐν θεοῖσι | μάντις ἀψευδέστατος.

---

(1) Il lettore pensi alla tendenza che ha una qualunque sestina d'andamento a dividersi in due gruppi di tre note l'uno, e viceversa. Si osservi poi come nei due schemi muta l'orientazione delle percussioni che segno secondo i principî esposti rispettivamente a pagg. 168 e 165.

Digitized by Google

Di fronte al secondo schema, il λόγος si comporta secondo i medesimi principî; onde il tipo (Solone, 34):

σπεύδουσι δ' οἱ μέν ἴγδιν | οἱ δέ σίλφιον (1)

assai meno frequente del primo: e noteremo poi la ragione della varia predilezione.

Si badi intanto che se leggiamo, osservando le norme sopra stabilite, alcuni dei più antichi trimetri greci, in un grandissimo numero di versi vediamo cadere sotto la seconda percussione una sillaba, non soltanto lunga, ma colpita anche da un accento, palese o nascosto. Prendiamo, per esempio un notissimo brano di Solone (32):

ἐγὼ δὲ τῶν μὲν οὕνεκ' ἄξον' ἤγαγον,
δῆμόν τι τούτων πρὶν τυχεῖν ἐπαυσάμην.
συμμαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκῃ χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων
ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε (2)
ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῇ πεπηγότας.
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα νῦν ἐλευθέρα. (3)
πολλοὺς δ' Ἀθήνας πατρίδ' εἰς θεόκτιτον
ἀνήγαγον πραθέντας, ἄλλον ἐκδίκως,
ἄλλον δικαίως, τοὺς δ' ἀναγκαίης ὕπο
χρειοῦς φυγόντας, γλῶσσαν οὐκέτ' Ἀττικὴν
ἱέντας, ὡς ἂν πολλαχῇ πλανωμένους.
τοὺς δ' ἐνθάδ' αὐτοῦ δουλίην ἀεικέα (4)

(1) Si veda, in seguito a tutto ciò, come sia arbitraria la solita asserzione che il trimetro *imiti* le cesure dell'esametro.

(2) Abbiamo anche qui la coincidenza della sillaba accentata con la seconda percussione, ma il suono riesce alterato perchè la cesura non è pentemimera. Su ciò vedi in seguito.

(3) Sul δουλεύουσα si doveva un po' sentire l'accento tematico sulla prima sillaba (δοῦλος).

(4) L'accento di ἔνθα non sarà andato interamente perduto in ἐνθάδε.

Digitized by Google

ἔχοντας, ἤθη δεσποτῶν τρομευμένους,
ἐλευθέρους ἔθηκα. ταῦτα μὲν κράτει (1)
νόμου βίην τε καὶ δίκην συναρμόσας (2)
ἔρεξα καί διῆλθον ὡς ὑπεσχόμην.
θεσμοὺς δ' ὁμοίως τῷ κακῷ τε κἀγαθῷ,
εὐθεῖαν εἰς ἕκαστον ἁρμόσας δίκην,
ἔγραψα. κέντρον δ' ἄλλος ὡς ἐγὼ λαβών,
κακοφραδής τε καί φιλοκτήμων ἀνήρ,
οὐκ ἂν κατέσχε δῆμον οὐδ' ἐπαύσατο (3)
πρὶν ἂν ταράξας πῖαρ ἐξεῖλεν γάλα.

E fermiamoci a questa vivace immagine. Il fenomeno, come avranno visto i lettori, qui assurge quasi a valore di legge: e si riscontra, sebbene non così assoluto, anche negli altri giambografi (4).

Un'altra coincidenza, certo meno notevole, si manifesta poi con la quinta percussione. Eccone qualche esempio (Semonide, 7, 99):

---

(1) Su ἔθηκα vedi pag. 346.

(2) Cfr. pag. 357 seg.

(3) Aggiungo, pigliandoli dal 32b, gli ultimi due versi, che non mi sembra si possano disgiungere da questo contesto.

(4) Naturalmente, bisogna tener conto di più fattori. Innanzi tutto, dell'orecchio musicale e del gusto individuale, che avevano importanza eccezionale, trattandosi di legge non imposta da tradizione tecnica, ma celata ed intrusa, e quindi applicabile o no, con piena libertà. Poi del carattere delle composizioni: chè il fenomeno di scadimento ritmico si manifesta più intenso in quelle di carattere più popolaresco e più remoto della melica: come, per esempio, in questa composizione soloniana, che è un vero e proprio discorso agli elettori. Infine, dell'età delle composizioni stesse: chè il processo tanto più avanza quanto si discende nei secoli, a meno che rigide codificazioni non vengano, in generi speciali, ad intralciarne il corso.

Digitized by Google

οὐ γάρ ποτ' εὔφρων ἡμέρην διέρχεται,
ἅπασαν, ὅστις σὺν γυναικὶ πέλεται,
οὐδ' αἶψα λιμὸν οἰκίης ἀπώσεται
ἐχθρὸν συνοικητῆρα, δυσμενέα θεόν.

Che alcune delle percussioni si vedano scelte come sedi di sillabe aventi più integrata vibrazione fonica (1) non può maravigliare (cfr. pag. 345); ma conviene spiegare perchè nel trimetro queste percussioni siano per l'appunto la seconda e la quinta.

Anzi a prima giunta sembra anormale la scelta della seconda. Infatti, per la legge generale delle orientazioni ritmiche (pag. 350), le percussioni del trimetro dovrebbero disporsi così:

⏑ –́ ⏑ –́ , ⏑ –́ ⏑ –́ , ⏑ –́ ⏑ –́

Ma come abbiamo visto, nel trimetro giambico prevale la cesura pentemimera. Quindi esso riesce diviso in due versi; e nel primo, per la legge delle cadenze logiche, la massima intensità fonica tende a stabilirsi verso la fine. Quindi un contrasto tra la orientazione melica e la logica; contrasto anche numericamente espresso dal fatto che, dopo la seconda percussione, la prima è quella che ricetta maggior numero di coincidenze (2); ma la seconda finisce col

(1) Tralascio anche qui di esporre quadri statistici. Analizzando i trimetri di Archiloco Semonide e Solone e gli scazonti d'Ipponatte, in tutto poco più che 300, abbiamo su per giù duecento coincidenze con la seconda percussione, poco meno di 150 sulla quinta, poco più sulla prima, 80 circa sulla terza e la quarta, intorno ai sessanta sull'ultima. I resultati non mutano analizzando i trimetri eschilei: di ciò vedi in seguito.

(2) L'Usener, op. cit., ha osservato questa frequenza, e gli è sfuggita quella della seconda. Considerando i trimetri di

Digitized by Google

dominare in un campo che in fondo è il suo. Questa è la posizione e insieme la soluzione del problema sulle percussioni nelle dipodie del trimetro, problema del quale si sogliono offrire spiegazioni arbitrarie e prescindenti da ogni analisi di fatti. Quando il primo emistichio era di tre piedi, la coincidenza tendeva a verificarsi sulla terza percussione; con minor intensità, poichè il periodo ritmico era già più lungo (cfr. pag. 350).

La percussione sulla quinta è razionale, secondo lo schema melico. Ma dopo lo spostamento d'accento dalla prima alla seconda percussione, diventa irrazionale: chè in una serie ritmica lo spostamento d'un accento trascina di conseguenza lo spostamento di tutti gli altri. Or questo è appunto uno dei casi in cui le leggi ritmiche che si verificano nella melodia non trovano più applicazione nel linguaggio. La relatività di durata delle sillabe rende impossibili questi minuti fenomeni (v. pag. 339 seg.). Ma ci si può inoltre meravigliare che giusto alla fine del verso non si verifichi la legge delle cadenze logiche, e la intensità fonica non si posi sull'ultima percussione, anzi ne rifugga. Se non che qui si manifesta la repugnanza, già rilevata, per le lunge serie di finali tronche. A evitare la monotonia, l'accento tende a ritirarsi, pur battendo, per la legge delle cadenze logiche, sulla percussione che immediatamente precede [1].

Per effetto, dunque, di leggi logiche, sotto allo schema ritmico quantitativo melico, si viene ad ab-

---

Archiloco, Semonide, Solone, e gli scazonti d'Ipponatte, poco più di 300 fra tutti, troviamo che, in cifre tonde, le coincidenze sulla seconda sono 200, sulla prima 160, sulla quinta 150, sulla terza e la quarta 80, sulla sesta 60.

(1) Lo stesso avviene nel tetrametro trocaico.

Digitized by Google

bozzare, rinforzando alcuni punti di quello, un nuovo e più semplice schema accentuativo. Crederemo che i poeti non lo avvertissero? Questo è tanto probabile quanto è probabile che non avessero orecchio per sentire l'accento logico. Ma un'altra riprova della coscienza più o meno oscura che essi avevano del nuovo fenomeno si deve ravvisare in questo fatto interessante: che i versi appartenenti a uno di questi tipi integrati in genere vanno a gruppi. Quando ne appare uno, assai probabilmente se ne vedranno seguire altri foggiati sul medesimo stampo. Sembra quasi che il poeta senta la loro più soddisfacente e piena armonia, e sia tratto involontariamente a seguirla finchè gli riesce. (Oltre il frammento già riportato di Solone, v. p. es., Semonide, 7, v. 24-30; 42-52; 65-74; 85-84; 92-100; 104-108). E il martellìo di quelle coincidenze incominciava già a far sentire oscuramente la legge che regola quasi assoluta la versificazione moderna, e che con terminologia musicale direi:

Legge degl' inganni. In una serie ritmica logica, alcune percussioni sono necessarie e sufficienti a determinar la specie ritmica della serie stessa. Le altre possono affievolirsi, scomparire, essere contrariate; e l'orecchio accetta condizionatamente le attenuazioni e gli urti, in attesa della percussione che restauri la orientazione ritmica. Da popolo a popolo, da verso a verso, da tecnica a tecnica, varia la lunghezza concessa all' inganno.

Questa legge si rivela prima e più facilmente nei periodi brevi: ond'è che più largamente s'impone nel primo emistichio del trimetro che nel secondo, il quale poi perde carattere d'emistichio per acquistare quello di unità, legandosi strettamente al precedente. Ma col tempo trionfa anche qui: e il trimetro

Digitized by Google

bizantino ha costantemente un accento sull'antipenultima (1).

All'influsso di questa legge si deve poi la formazione di quelli che direi *falsi emistichi*. In alcuni casi, dopo un emistichio di due piedi concludente logicamente, ma privo della coincidenza fra la seconda percussione e una sillaba accentata, si forma un emistichio meccanico, in cui si riscontra la coincidenza con la terza percussione. Per esempio:

ἢ Φρὺξ ἔβρυζε. | κύβδα δ'ἦν πονευμένη (2)
Archiloco, 24, 2.

καὶ δὴ 'πίκουρος | ὥστε Κὰρ κεκλήσομαι.
Id., 30.

οὐκ' ἂν μύροισι | γρηῦς ἐοῦσ' ἠλείφετο.
Id., 33.

D'altra parte, e analogamente, prima di un emistichio reale di tre piedi, in cui manchi la coincidenza con la terza percussione, si osserva spesso un falso emistichio di due, in cui la coincidenza c'è. Così nel verso, già ricordato, di Solone:

· ἄριστα. Γῆ μέλαινα, | τῆς ἐγώ ποτε.

In tal modo, accanto allo schema accentuativo già rilevato:

⏑ – ⏑ ‖ , ⏑ – ⏑ – , ⏑ ‖ ⏑ –

viene a insinuarsi nel trimetro quantitativo l'altro:

⏑ – ⏑ – , ⏑ ‖ ⏑ – , ⏑ ‖ ⏑ –

---

(1) Cfr. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*², pag. 648 seg.

(2) Del resto uno degli accenti nascosti cadeva anche sull'υ di ἔβρυζε.

Digitized by Google

Se ora, avendo a mente quanto esponemmo, e tenendone conto nella lettura, ci facciamo a recitare trimetri d'Eschilo, vediamo che solo una percentuale molto scarsa non risponde all'uno o all'altro di questi due schemi. Le cui percussioni (2ª o 3ª, e 5ª) si rivelano a mano a mano, nella secolare laboriosa semicosciente esperienza (1), le uniche necessarie e sufficienti perchè il trimetro giambico, pur recitato e non cantato, e recitato senza alterare il naturale accento delle parole, riesca a dare impressione ritmica non solo, ma di ritmo determinato. Nella sempre maggiore importanza e indefettibilità di esse, nella trascuranza di tutte le altre, consiste la evoluzione del trimetro classico: evoluzione che si compie anche nel mondo greco, a dispetto delle tradizionali leggi tecniche, artistiche prima, poi letterarie, infine scolastiche, tanto più imperative quanto più la poesia abbandonava i campi e l'agora per rifugiarsi nelle accademie. Ma leggiamo nelle imitazioni latine le ultime sorti di questo verso: sorti che naturalmente e fatalmente coincidono con quelle che attendevano il modello sul suolo stesso dell'Ellade.

VII

È assai noto che i poeti latini, da Livio Andronico in poi, sottopongono meccanicamente la lingua agli schemi ritmici dei versi greci. Ma una questione s'offre spontanea. Ebbero essi sentore degli schemi accentuativi che in alcuni di quelli, i puramente

(1) Nella tecnica di tutte le arti c'è questo progresso semicosciente dovuto alla esperienza secolare. Il Riemann l'ha mostrato per l'armonia, strappando questa scienza all'empirismo inintelligente e antifilosofico dei puri *tecnici*.

Digitized by Google

recitati, affioravano sotto i quantitativi? Io crederei che no, e che essi seguissero fedelmente, da buoni discepoli, le norme della tecnica ufficiale, la quale non sapeva d'accenti. Ma è tuttavia fatto indiscutibile che le coincidenze fra accenti tonici e percussioni sono assai più frequenti in latino che in greco (1). Tanto, che il Bentley (2), seguito dal Hermann (3) e da altri continuatori ed esageratori, credè di poter stabilire che l'accento era il principio dominatore dei versi di Plauto e di Terenzio.

Ora bisogna distinguere. Queste coincidenze sono, non solo frequenti, ma si può dire costanti in certe sedi di alcuni versi. Per esempio — due casi basteranno — sulla penultima sillaba dell'esametro, e alla metà (v. sopra) del trimetro giambico. Nell'opera del Rossbach e Westphal si rileva il fatto, e si rifiuta di crederlo indipendente dalla coscienza del poeta (4).

---

(1) Cfr. Rossbach-Westphal, op. cit., II, 24.

(2) *Schediasma de metris terentianis*, XVII: Id Latinis comicis qui fabulas suas populo placere cuperent, magnopere cavendum erat, ne contra linguae genium ictus seu accentus inquoque versu syllabas verborum ultimas occuparent, etc.

(3) *Elm. doctr. metr.*, 141: Hinc illud imprimis caverunt (scil. Latini) ne accentus verborum, in quibus spondeus est aliquem e paribus locis tenens, cum ictu pugnaret. Cfr. su tali quistioni anche lo scritto di Wilhelm Meyer, *Ueber die Beobachtung des Wortaccent in der altlateinischen Poesie*, in *Abhandl. der philosoph.-philolog. Classe der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1886, 1-121.

(4) Op. cit., II, 26: Ich kann nicht glauben, dass gegen das Wissen und den Willen des Plautus in der Mitte seiner Trimeter die Wortaccente mit den rhythmischen Icten übereinstimmen: ich muss annehmen das sowohl Plautus wie die Späteren mit Bewusstsein und mit Absicht die Verse so gebildet. — Cfr. sulla questione Brugmann, *Quemadmodum in iambico senario Romani veteres verborum acentus cum numeris consociarint* (1874).

Digitized by Google

Eppure, proprio indipendente, è. Dato lo schema quantitativo del fine dell'esametro ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑, questo, tranne i ben rari casi in cui, per ragioni onomatopeiche, concludesse con un monosillabo, finiva con una parola avente la penultima lunga, e però colpita dall'accento. La coincidenza era necessaria. E necessaria era nel mezzo del trimetro. Dato che per effetto della cesura il primo emistichio veniva quasi senza eccezione ad avere una delle due forme ⏑ – ⏑ ⏑ o ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑, sempre per la regola generale dell'accentuazione latina ciascuno dei due emistichi non poteva finire che con una parola piana. La ovvia osservazione era stata già fatta nel libro del Weil e Benloew. È torto del Westphal non essersene accorto o non avere inteso che essa risolveva senza appello la questione.

E forse no. Si potrebbe anche osservare che le norme per noi canoniche dell'accentuazione latina non regolano in realtà la lingua arcaica; che in questa alcune parole erano accentuate sull'antipenultima ad onta della lunghezza della penultima; altre avevano accentuata la quartultima; altre erano ossitone; altre infine avevano l'accento sulla penultima breve (1). E in base specialmente alla sparizione di quest'ultimo fenomeno, supporre che l'allungamento costante delle penultime colpite da accento derivasse dal fatto che i poeti si davano cura di far cadere costantemente simili sillabe sotto gli ictus finali, i determinanti dei versi.

Ma lasciamo tale questione, troppo complicata perchè si possa trattare incidentalmente, e la cui soluzione non è indispensabile al procedere del nostro

(1) Weil e Benloew, op. cit., 119 seg.

Digitized by Google

ragionamento. E veniamo ad un'altra coincidenza più sintomatica, quella con la quinta percussione del trimetro.

Il fatto che in latino non esistevano che rarissime finali tronche, rendeva necessario e quasi generale il fenomeno che in greco era solamente dovuto a libera elezione, se pur non pienamente cosciente, cioè il rifuggire della coincidenza dall'ultima percussione. Veramente si poteva collocare sotto la percussione un monosillabo, ma il più elementare buon gusto sconsigliava dal farne uso frequente.

Ciò posto, sullo schema metrico della finale del trimetro ⏑ – ⏑ –, si poteva avere o una parola bisillaba, nel qual caso l'accento tonico veniva in contrasto con l'ictus ritmico, sia nella penultima breve, sia nell'antipenultima lunga: o una parola polisillaba; e allora doveva necessariamente avvenire la coincidenza.

Dunque, la coincidenza non era necessaria; e però la sua presenza può essere buon indice della sensibilità dell'orecchio latino.

Ora, nei poeti più antichi c'è abbondanza di finali con parole bisillabe. Leggiamo la traduzione enniana dei primi versi della *Medea*:

> Utinam ne in nemore Pelio securibus
> caesa accidisset abiegna ad terram trabes,
> neve inde navis incohandi exordium
> coepisset quae nunc nominatur nomine
> Argo, quia Argivi in ea delecti viri
> vecti petebant pellem inauratam arietis
> Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.
> Nam numquam era errans mea domo ecferret pedem
> Medea, animo aegra, amore saevo saucia.

Uguale indifferenza notiamo negli altri arcaici, per esempio in Plauto; un po' minore in Terenzio; in

Digitized by Google

Accio le finali con parole polisillabe sono assai più numerose. Ecco il sogno di Tarquinio:

Quoniam quieti corpus nocturno impetu
dedi, sopore placans artus languidos,
visum est in somnis pastorem ad me adpellere
pecus lanigerum eximia pulchritudine;
duos consanguineos arietes inde eligi,
praeclarioremque alterum immolare me,
deinde eius germanum cornibus conitier
in me arietare, eoque ictu me ad casum dari:
exin prostratum terra, graviter saucium,
resupinum, in caelo contueri maxumum
mirificum facinus; dextrorsum orbem flammeum
radiatum solis liquier cursu novo.

Il processo continua sulla medesima linea in Catullo:

Faselus ille quem videtis hospites
ait fuisse navium celerrimus
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire sive palmulis
opus foret volare sive linteis;

e assume valore di legge quasi assoluta in Orazio:

Iam iam efficaci do manus scientiae
supplex et oro regna per Proserpinae
per et Dianae non movenda numina
per atque libros carminum valentium.

Ma i versi d'Orazio gl'Italiani li sanno a memoria.

Per la coincidenza nella quinta percussione, dunque, non c'è dubbio: essa è volontaria e cercata. L'orecchio latino apprezzava dunque tali coincidenze, tali integrazioni di intensità fonica derivate dall'accento (1). Le apprezzava quindi anche nella seconda percussione, sebbene qui fossero necessarie.

---

(1) Non insisterei su queste che sembrano verità ovvie, se la tesi contraria, che mira a destituire quasi d'ogni valore

Digitized by Google

Ad ogni modo, rimane il fatto che il latino ripete, oramai con voce più chiara e sicura, la legge che il greco aveva già balbettato: che fra tutte le percussioni del trimetro giambico, due (la seconda o la terza, e la quinta) sono le più importanti, le necessarie e sufficienti a reggere il verso logico, i fulcri sui quali poggiando poteva ondeggiar poi libera la variegata stoffa della parola.

VIII

Quando si dice che l'endecasillabo italiano deriva dal trimetro giambico o senario latino (1), si afferma cosa esatta solo in parte. La genesi del più bello fra i nostri versi è duplice. O meglio, dal trimetro giambico si forma l'endecasillabo sdrucciolo, il piano dal verso saffico minore. Ma le due forme sono pressochè uguali e si confondono, si identificano.

In greco, la saffica non ha cesura fissa. Catullo in alcuni casi, Orazio quasi sempre ne fissano una dopo la terza percussione: onde lo schema

– ⏑, – ⏑, – | ⏑ ⏑, – ⏑, – ⏑

---

l'accento che noi diciamo tonico, e che essa chiama melodico, non prevalesse, per effetto della poco precisa posizione del problema a cui già ho accennato.

(1) È l'opinione del Benloew, e la più ovvia e diffusa. Altri ha sostenuto la derivazione dell'endecasillabo romanzo (decasillabo francese) dal verso dattilico tetrametro ipercataletto, dal saffico, dallo scazonte e addirittura dall'esametro (Thurneysen). Il problema, in sè abbastanza semplice, è stato creduto difficilissimo per la poca intelligenza dei principî ritmici generali e per la conseguente eccessiva importanza data a fenomeni insignificanti.

Digitized by Google

Ma Orazio stabilisce un'altra legge: che cioè al secondo trocheo sia sostituito sempre uno spondeo. Cioè vuole che secondo l'indole della sua lingua, un accento cada sulla penultima sillaba dell'emistichio. E questo, un po' per evitare la finale sdrucciola che in un periodo ritmico così breve non avrebbe dato senso di riposo (1), un po' per un prevalere generale della legge delle cadenze logiche, secondo la quale il massimo senso di riposo è dato dalla parola piana. La coincidenza nella penultima sillaba del verso era necessaria per le ragioni già esposte. Comunque sia di ciò, sotto lo schema quantitativo dell'endecasillabo saffico, da Catullo, ad Orazio, ai più tardi, si abbozza e delinea uno schema accentuativo, non già coincidente nei suoi punti con lo schema quantitativo, come quello del trimetro, ma contrastante a quello nella seconda percussione:

schema quantitativo ‿ ‿, ‿ – ‿ | ‿ ‿, ‿ ‿, ‿ ‿
schema accentuativo – ‿, –, ‿, – | ‿ ‿ – ‿, ‿ ‿

E questo schema viene ad essere il medesimo che affiorava nel trimetro giambico. Onde l'endecasillabo saffico ha non minori diritti di questo alla paternità dell'endecasillabo italiano. Così due versi greci d'origine, di struttura, di sorte differentissima vengono a confluire nel verso di Dante.

E di questo è superfluo tracciare la storia: basti dire che in esso trionfa assoluta la legge della seconda o terza e della quinta percussione (essendo misurato il numero delle sillabe, equivale a dire

(1) Questa la ragione per cui l'endecasillabo italiano ha repugnanza ad avere per primo emistichio un quinario sdrucciolo. La repugnanza istintiva fu poi codificata.

Digitized by Google

quarta o sesta e decima sillaba); legge che non è se non una parziale manifestazione della legge dei ritardi.

Solo osserviamo. La moderna tecnica del verso, interamente dominata da questa legge, non è frutto di capriccio letterario; essa è il risultato d'una lunghissima evoluzione, nella quale il verso, abbandonato dal sostegno, che era poi pastoia, della melodia generatrice, compie, in armonia finchè può col tramutar del linguaggio, in contrasto, quando osa, con le imposizioni tradizionali, una serie di sforzi per acquistare una sua fisonomia indipendente, per mantenere e moltiplicare i germi simpatici, per espellere i non assimilabili deposti in esso dalla melodia. Il mezzo che attraverso il secolare travaglio si rivela a poco a poco ottimo, è il ritardo, l'inganno, che libera il poeta dal tedio della uniformità ritmica. La frase melodica elude la monotonia di tale uniformità mediante una ulteriore anche minima suddivisione della materia sonora, che è negata al linguaggio, e che permette, nella cornice di battute uguali, i più vari e fantastici disegni. Il linguaggio stabilisce, non capricciosamente, ma in base a proprie peculiarità imprescindibili, alcuni punti fissi, nei quali devono cadere le massime intensità foniche — e in linea relativa, anche psichiche. Fissati questi, tutti gli altri accenti del verso possono muoversi liberamente, con mille combinazioni imprevedute. Nel moltiplicarle, nel trovarne di nuove, nel simboleggiare con esse i varî atteggiamenti del sentimento e della passione, consiste la genialità dell'artista. E l'orecchio accetta condizionatamente tutte quelle dissonanze ritmiche, attendendo e aspirando al riposo della consonanza. Non altrimenti accettiamo in ogni melodia le note di moto, in ogni successione armonica

Digitized by Google

gli accordi dissonanti, nell'attesa delle note di posa, dell'accordo consonante, in cui poseranno e si dissolveranno tutte le miriadi dei palpitanti atomi sonori (1). In questa aspettazione, ansiosa insieme e generatrice d'ogni diletto, è il fine supremo e il segreto forse unico d'ogni fenomeno d'arte.

In linguaggio tecnico, il verso, dalla uniformità ritmica originale, ha aspirato, a mano a mano, alla libera modulazione, alla onniritmia. In nessuna forma l'aspirazione ha trovato compimento più perfetto che nell'endecasillabo, il quale, nella generica cornice giambica, fissata e solidamente mantenuta dai due accenti delle sedi principali, permette la combinazione e il contrasto di tutti gli altri disegni ritmici.

Chi adunque, per tornare alla eccellenza degli esemplari antichi, vorrebbe ricondurre l'endecasillabo ad essere una pura sequela di piedi giambici, somiglia a chi rimpiangesse di non aver più fra i diti le membrane, o in fondo alla schiena la coda, che facilitavano la vita acquatica o aerea a tanti nostri illustri progenitori. E, sia detto fra parentesi, nella stessa curiosa illusione cadono quanti vorrebbero arricchire l'arte musica riprendendo tutte le scale tonali (meno di quante essi credano!) degli antichi greci. Ma quelle non sono che i primi gradini per cui si è giunti al nostro sistema, che è frutto anch'esso, non di convenzione e d'arbitrio, ma di evoluzione millenaria, che supera, comprende, riassume tutti i tentativi

---

(1) Qualche cosa di simile avveniva anche nella trama melodica della melopea antica. Cfr. Aristot., *Probl. musicali,* 5 e 40, (v. l'edizione del Gevaert), e Gevaert, *La Mélopee antique dans le chant de l'église latine* (1895), pagg. 124-125.

Digitized by Google

anteriori, che è la suprema lingua dei suoni, l'unica che conviene a noi moderni.

Che dire poi dei partigiani del verso libero? Lasciamoli stare. Essi sono oltre la preistoria. È un'antichità che merita tutta la nostra venerazione.

FINE.

Digitized by Google

INDICE

La musica greca . . . . . Pag. 1
Le innovazioni musicali nella tragedia greca all'epoca d'Euripide . . . . . » 45
Canti popolari greci . . . . . » 57
Soggetti e fantasie della commedia attica antica . . . . . » 63
La « Commedia fiaba » in Atene . . . . . » 125
Il mimo greco . . . . . » 143
L'elegia alessandrina prima di Callimaco . » 159
Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo » 197
Ninfe e cabiri . . . . . » 221
Vasi del Museo di Bari con rappresentazioni fliaciche . . . . . » 293
Il verso . . . . . » 317

Digitized by Google

Digitized by Google

GIUS. LATERZA & FIGLI - Editori

BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA

Elegante collezione in-8

1. P. Orano — **Psicologia sociale** *(esaurito).*
2. B. King e T. Okey — **L'Italia d'oggi** (3ª edizione) . . . . . L. 4,—
3. E. Ciccotti — **Psicologia del movimento socialista** . . . . . » 3,—
4. G. Amadori-Virgilj — **L'Istituto famigliare nelle Società primordiali** . . » 2,50
5. A. Martin — **L'Educazione del carattere** *(esaurito).*
6. G. De Lorenzo — **India e Buddhismo antico** (2ª edizione) . . . . . » 5,—
7. V. Spinazzola — **Le origini ed il cammino dell'Arte** . . . . . » 3,50
8. R. de Gourmont — **Fisica dell'Amore.** *Saggio su l'istinto sessuale* . . . . . » 3,50
9. C. Cassola — **I sindacati industriali.** *Cartelli - Pools - Trust* . . . . . » 3,50
10. G. Marchesini — **Le finzioni dell'anima.** *Saggio di Etica pedagogica* . . . . » 3,—
11. E. Reich — **Il Successo delle Nazioni** . . » 3,—
12. C. Barbagallo — **La fine della Grecia antica** . . . . . » 5,—
13. F. Novati — **Attraverso il Medio Evo** . » 4,—
14. I. E. Spingarn — **La critica letteraria nel Rinascimento** . . . . . » 4,—
15. T. Carlyle — **Sartor Resartus** (2ª edizione) » 4,—
16. F. Carabellese — **Nord e Sud attraverso i secoli** . . . . . » 3,—
17. B. Spaventa — **Da Socrate a Hegel** . . » 4,50
18. A. Labriola — **Scritti vari di filosofia e politica** a cura di B. Croce. . . . » 5,—
19. A. I. Balfour — **Le basi della fede** . . » 3,—
20. C. De Freycinet — **Saggio sulla Filosofia delle Scienze** . . . . . » 3,50
21. B. Croce — **Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel** . . . . . » 3,50
22. L. Hearn — **Kokoro.** *Cenni ed echi dell'intima vita giapponese.* . . . . . » 3,50
23. F. Nietzsche — **Le origini della tragedia** » 3,—

Digitized by Google

24. V. IMBRIANI — **Studi letterari e bizzarrie satiriche** . . . . . L. 5,—
25. L. HEARN — **Spigolature nei campi di Buddho** . . . . . » 3,50
26. C. W. SALEEBY — **La Preoccupazione ossia la malattia del secolo** . . . . . » 4,—
27. K. VOSSLER — **Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio** . . . . . » 4,—
28. G. ARCOLEO — **Forme vecchie, idee nuove** » 3,—
29. **Il pensiero dell'Abate Galiani** - *Antologia di tutti i suoi scritti editi e inediti* . » 5,—
30. B. SPAVENTA — **La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea** » 3,50
31. G. SOREL — **Considerazioni sulla violenza** » 3,50
32. A. LABRIOLA — **Socrate.** *Nuova edizione* . » 3,—
33. G. KOHLER — **Moderni problemi del Diritto** » 3,—
34-I. K. VOSSLER — **La Divina Commedia** *studiata nella sua genesi e interpretata* — Vol. I - Parte I. Storia dello svolgimento religioso-filosofico . . . . . » 4,—
34-II. — Vol. I - Parte II. Storia dello svolgimento etico-politico . . . . . » 4,—
35. G. GENTILE — **Il Modernismo e i rapporti tra religione e filosofia** . . . . . » 3,50
36. G. B. FESTA — **Un galateo femminile italiano del trecento** . . . . . » 3,—
37. S. SPAVENTA — **La politica della destra** . » 5,—
38-I. J. ROYCE — **Lo spirito della filosofia moderna** — Parte I. Pensatori e Problemi » 4,—
38-II. — Parte II. Prime linee d'un sistema . » 4,—
39. R. RENIER — **Svaghi critici** . . . . . » 5,—
40. E. GEBHART — **L'Italia mistica** . . . . » 4,—
41. A. FARINELLI — **Il romanticismo in Germania** . . . . . » 3,—
42. A. TARI — **Saggi di Estetica e di Metafisica** . . . . . » 4,—
43. E. ROMAGNOLI — **Musica e Poesia nell'antica Grecia** . . . . . » 5,—
44. F. FIORENTINO — **Studi e ritratti** . . . » 5,—
45. G. FERRARELLI — **Memorie militari del Mezzogiorno d'Italia** . . . . . » 3,50
46. B. SPAVENTA — **Principii di Filosofia** . . » 5,—

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google